UEBER EINIGE ANGEBLICHE

STEINSCHNEIDER DES ALTERTHUMS.

EIN SUPPLEMENT

ZUM

DRITTEN BANDE VON KÖHLER'S GESAMMELTEN SCHRIFTEN.

VON

LUDOLF STEPHANI.

Aus den *Mémoires de l'Académie des Sciences de St.-Pétersbourg. VI Série. Sciences politiques, histoire, philologie. T. VIII.*

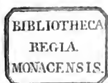
ST. PETERSBURG.

Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

1851.

Zu haben bei Eggers & Comp., Commissionairen der Akademie; in Leipzig bei Leopold Voss.

Preis: 75 Cop. Silb. = 25 Ngr.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

VERZEICHNISS DER NAMEN.

Nachdem im dritten Bande von Köhler's gesammelten Schriften der gelehrten Welt dessen «Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler» übergeben worden ist, ist die Grundlage gewonnen, von welcher aus eine der schwierigsten Aufgaben der alten Künstler-Geschichte ihrer Lösung entgegengeführt werden kann. Es handelt sich dabei namentlich um zwei Fragen, von denen die eine auf die Sonderung der Künstler-Namen von den Namen anderer Bedeutung, die andere auf die Ausscheidung des Aechten von dem in neuerer Zeit Gefälschten gerichtet ist. Keiner von beiden Fragen wird eine gültige Antwort anders zu Theil werden können, als wenn vor Allem die Grundsätze festgestellt werden, von welchen sich diese doppelte Untersuchung leiten zu lassen hat, und dann erst zu ermitteln gesucht wird, welche dieser Grundsätze für jeden einzelnen Stein eine Entscheidung herbeizuführen geeignet sein dürften.

Die meisten und wichtigsten dieser Grundsätze hat schon Köhler sehr richtig erkannt und zuerst in Anwendung gebracht, wenn er sie auch nicht alle bis zu einer hinreichenden Schärfe durchgebildet und ihre Gültigkeit nicht immer eingehend genug dargelegt hat. Ich habe daher jene, von welchen die Sonderung der Künstler-Namen von den Namen anderer Bedeutung auszugehen hat, schon in den Zusätzen zu seiner Schrift [1] im Zusammenhange entwickelt und es dürften hiernach nur wenige Steine übrig bleiben, bei denen man nicht wenigstens zu einer überwiegend wahrscheinlichen Antwort auf diese Frage gelangen könnte. Für den grössten Theil aber der hieher gezogenen ächten Namen setzen es jene Grundsätze beim Anblick des Originals oder eines guten Abdrucks ausser allen Zweifel, dass keine Steinschneider zu verstehen sind. Es wird daher auch bei einigen ächten Namen, welche bei dieser zunächst einer anderen Frage gewidmeten Untersuchung in Betracht kommen werden, genügen, nur darauf aufmerksam zu machen, dass sie nicht die Namen der Verfertiger sein können, und wegen der Gründe ein für alle Mal auf jene von mir gegebene Entwickelung der bei der Beantwortung dieser Frage zu befolgenden Grundsätze zu verweisen.

Nicht so vollständig und nicht so allgemein verständlich können die Principien dargelegt werden, nach denen die gefälschten Künstler-Inschriften von den ächten zu sondern sind, da

[1] S. 251 ff.

diese zum Theil auf den feinsten Verschiedenheiten der sinnlichen Form beruhen, deren unendliche Mannigfaltigkeit und zarte Gliederung sich der Fassung in die Starrheit des Begriffs und einer auch nur annähernden Bezeichnung durch Worte entzieht. Es können desshalb hier zum Theil nur für den verständliche Winke gegeben werden, den die Natur mit einem für die zartesten Verhältnisse der sinnlichen Erscheinung leicht empfänglichen Auge ausgerüstet und der selbst dieses Auge durch fleissige Uebung so weit gebildet hat, dass es im Stande ist, auch das kleinste Element ihrer Form, wie ihrer Färbung, ihrer Linien- wie ihrer Flächen-Verhältnisse, unbeirrt von dem Eindruck des Gesammt-Bildes, in seiner Einzelheit scharf und bestimmt aufzufassen und aus ihm, für sich selbst betrachtet so wie in seinem Zusammenhange mit einer Reihe anderer Elemente, gerade jene Eigenthümlichkeit des schaffenden Künstler-Geistes zu erkennen, deren Ausfluss es in der That ist. Denn wenn man auch einen in einem Bilde ausgesprochenen Charakterzug seines Urhebers namhaft macht, welcher den antiken oder den modernen Ursprung desselben mit grösserer oder geringerer Sicherheit erweist, so ist doch damit ein Beweis, wie er von anderen Wissenschaften verlangt wird, und wie sie ihn geben können, noch bei weitem nicht geführt. Es würde noch darauf ankommen, nachzuweisen, dass die zahllosen einzelnen Form-Elemente, aus denen auch das kleinste Bild besteht, entweder sämmtlich oder doch zum guten Theile ihren Zusammenhang, ihr einheitliches Princip, abgesehen von dem behandelten Vorwurfe, wirklich in dem namhaft gemachten Charakterzuge des schaffenden Geistes finden; ein Nachweis, der mit Worten nie wird wirklich gegeben, höchstens ganz unvollständig angedeutet werden können. Ja es kommt bei dieser Frage nie oder fast nie auf das Vorhandensein dieses oder jenes Charakterzuges überhaupt, sondern auf den Grad an, in welchem er ausgesprochen vorliegt. Und doch lassen sich geistige Verhältnisse überhaupt nicht, und noch weniger die so feinen ethischen, welche hier vorzugsweise in Betracht kommen, nach Pfunden wiegen, oder nach Zollen messen. Das ist das Eigenthümliche jeder einen concreten Fall betreffenden r e i n ästhetischen Frage, was die Einen nicht begreifen, während es Andere benutzen, um sich durch einige angelernte Schlagwörter bei dem Unerfahrenen den Schein wirklicher Kunstkenntniss zu verschaffen. Anderer Seits wird hier die Theorie noch weniger, als bei der Entwickelung der Grundsätze für die erstgenannte Untersuchung, hoffen können, dass sie im Stande sein werde, alle äusseren Umstände, welche bei der Untersuchung der zahlreichen hieher gehörenden Steine von irgend einem Einflusse sein könnten, im Voraus zu bestimmen, und sie wird sich hier noch mehr, als dort, darauf zu beschränken haben, die wichtigsten und am häufigsten in Betracht kommenden Momente darzulegen.

Die Momente nämlich, welche uns die Unächtheit einer für den Steinschneider-Namen ausgegebenen Gemmen-Inschrift zu verrathen geeignet sind, können theils i n n e r e, in der Beschaffenheit der Inschrift selbst liegende, theils ä u s s e r e sein; und zwar können die e r s t e r e n liegen:

1. im S c h n i t t e der Buchstaben, indem er Mangel an Energie und Zuversicht verräth, einer Eigenschaft, welche den von alter Hand geschnittenen Buchstaben, so wie Bildern, mö-

gen sie nun die höchste Vollkommenheit oder geringere oder grössere Roheit zeigen, selten oder nie fehlt, theils zu Folge des Geistes, welcher die alte Kunstthätigkeit überhaupt beherrschte, theils weil der alte Steinschneider, wenn er seinen Namen hinzufügte, unbefangen sich selbst gab und geben konnte, wie er eben war, während der moderne Fälscher von der Furcht, seine List werde nicht gelingen, mehr oder weniger befangen zu sein pflegt. Es offenbart sich aber dieser Mangel an Zuversicht und Energie seltener durch eine mehr oder weniger plumpe Ungeschicklichkeit und Unsicherheit der Hand, als gerade im Gegentheil durch eine auf das Sorgfältigste berechnete und consequent durchgeführte Regelmässigkeit theils der ganzen Buchstaben in ihren Verhältnissen zu einander, theils der einzelnen Elemente desselben Buchstabens in deren Verhältnissen zu einander, während eine so vollkommene Regelmässigkeit dem energischen Charakter antiken Schnitts fremd ist und nothwendig fremd sein muss.

2. in dem Verhältniss der Grösse der Buchstaben zu der des Bildes. Es entging natürlich den modernen Künstlern nicht, dass es einem Steinschneider nicht wohl gezieme, den eigenen Namen in einer gleich dem ersten Blicke auffallenden Weise seinem Werke beizufügen, dass es ihm vielmehr zukomme, denselben in so kleinen Buchstaben auszuführen, dass er auf den Gesammt-Eindruck des ersten Anblicks ohne Einfluss bleibe und erst von dem länger betrachtenden und in die Einzelheiten tiefer eindringenden Blicke erkannt werde. Sie bemerkten ohne Zweifel auch, dass dieses richtige Gefühl wirklich die alten Steinschneider bei Abfassung der ächten uns erhaltenen Künstler-Inschriften geleitet habe. Allein wie es den Betrügern zum Glück für die Wissenschaft gewöhnlich ergeht, aus Furcht, sich gegen dieses in der Natur der Sache begründete Gesetz zu vergeben und sich selbst eben durch dieses Vergeben zu verrathen, verfielen sie nicht selten in den entgegengesetzten Fehler und verriethen sich, indem sie lieber ein nicht Unbedeutendes zu viel, als zu wenig thaten, dadurch dem feiner gebildeten Auge in einer nicht weniger auffallenden Weise [1]. Bei den Inschriften, welche wirklich im Alterthum beigefügt sind, um die Namen der Verfertiger zu nennen, schwankt das Verhältniss der Grösse der Buchstaben zu der des Bildes, wenn man, wie es nothwendig scheint, dessen grösste Ausdehnung und nur die am meisten gesicherten Steine berücksichtigt, in der Regel zwischen 1 : 22 und 1 : 32 und erhebt sich nur in einem besonderen Falle bis zu 1 : 45. Nämlich am Steine des

Euodos [2]	ist das Verhältniss	= 1 : 45,
Athenion [3]	. . . .	= 1 : 32,
Apollonios [4]	. . . .	= 1 : 32,
Onesas [5]	. . . .	= 1 : 29,
Protarchos [6]	. . . .	= 1 : 22,

[1] Siehe meine Bemerkung zu Köhler S. 257 f.

[2] Köhler S. 212. 363. In der ungewöhnlichen Grösse des Bildes einer Seits und der geringen Ausdehnung des für die Inschrift gebotenen Raums anderer Seits liegt die Veranlassung der verhältnissmässigen Kleinheit der Buchstaben, die an sich zu den grössten der Künstler-Inschriften gehören.

[3] Köhler S. 207. 361.

[4] Köhler S. 210. 362.

[5] Köhler S. 189 und meine Bemerkung S. 352.

[6] Köhler S. 206. 360.

während antike Gemmen-Inschriften anderer Bedeutung meistens aus verhältnissmässig noch (zum Theil weit) grösseren Buchstaben bestehen. Die modernen Fälscher aber verirren sich nicht selten selbst bis zu einem Verhältniss von 1 : 50 oder gar noch weiter herab, so dass eine nicht geringe Anzahl unächter Steinschneider-Inschriften schon an diesem Grössen-Verhältniss erkannt werden kann. Um so beachtenswerther ist das Verfahren des Steinschneiders, der im sechzehnten Jahrhunderte dem Cameo des Pirro Ligorio den Namen des Tryphon[1] hinzufügte, da er offenbar an diese Vorsicht noch gar nicht gedacht, sondern ganz unbefangen den Namen in der gewöhnlichen Weise seiner Zeit, in eben so grossen, als derben Buchstaben abgefasst hat, deren Schnitt wesentlich denselben Charakter zeigt, den der Name des Lorenzo de' Medici auf den ihm einst angehörenden Gemmen zu zeigen pflegt.[2]

3. in der Form der Buchstaben, und zwar sind es namentlich zwei Eigenthümlichkeiten der Form, an denen man am häufigsten die Fälschung erkennen kann. Die erste hat ganz dieselbe Veranlassung wie das eben besprochene Grössenverhältniss der Buchstaben. Um diese nämlich dem ersten Anblicke möglichst zu entziehen, suchte man noch überdies die Linien, aus denen sie bestehen, so dünn und schmal zu machen und sie nur so seicht und leicht einzugraben, als es nur immer gelingen wollte; so dass bald die Neuheit von Buchstaben, deren Grösse mit antiken Verhältnissen übereinstimmt, doch an der Breite und Tiefe der Linien zu erkennen ist, indem diese im Verhältnisse zu deren Länge geringer, als an antiken Inschriften ist, bald bei Buchstaben, die schon im Verhältnisse zu dem beigefügten Bilde übermässig klein sind, auch noch die im Verhältnisse zu der gewählten Grösse zu geringe Breite und Tiefe der Linien als zweites Anzeigen des modernen Ursprungs hinzu tritt. Beides aber findet so häufig statt, dass man, wenn gleich diese Verhältnisse kaum durch Zahlen wiederzugeben sind, doch gerade an ihnen bei einiger Uebung am leichtesten Falsches und Aechtes unterscheiden lernen kann. Die andere hier zu nennende Eigenthümlichkeit besteht in der übertriebenen Vorliebe für die Kugeln an den Enden der Buchstaben-Linien. Diese endigen nämlich in ächten Gemmen-Inschriften entweder scharf und unvermittelt, indem genau die gleiche Breite der Linie bis an ihr Ende festgehalten wird; oder allmälig und ohne scharfe Gränze verschwindend, indem die Breite der Linie nach ihrem Ende hin immer mehr abnimmt; oder der Schluss der einzelnen Linie wird durch einen mehr oder weniger starken Querstrich oder endlich durch Kugeln gebildet. Andere Arten, die Linien zu beendigen, worin das Alterthum so erfinderisch war, dürf-

[1] Köhler S. 201. und meine Bemerkung S. 357 f.

[2] Was die im 16. und 17. Jahrhunderte gefälschten Gemmen-Inschriften betrifft, welche hinzugefügt wurden, um das Dargestellte zu erklären, und erst später in Steinschneider-Namen verwandelt wurden, so giebt es unter diesen mehrere, welche in derselben derben Weise geschnitten sind, da man hier weniger Grund zu jener Vorsicht hatte. Allein es lässt sich auch ausser Zweifel setzen, dass man auch Inschriften dieser Art schon im 16. und 17. Jahrhunderte mit eben so zarten und kleinen Buchstaben schnitt, wie im 18. die Steinschneider-Namen, was ich hier nur bemerke, weil es von Köhler mehrmals bezweifelt worden ist. Uebrigens bedarf es wohl kaum der Erinnerung, dass das im Text entwickelte Argument nicht auch umgedreht und nicht von einem den ächten Inschriften entsprechenden Grössenverhältnisse der Buchstaben auf deren Alterthum geschlossen werden darf.

ten auf Gemmen höchstens in ganz vereinzelten Beispielen vorkommen. Während mir aber die erst genannte Art bei lateinischen Buchstaben auf Gemmen noch nicht vorgekommen ist, findet sie stets Statt bei den älteren etruskischen und auch mehrfach bei späteren griechischen Gemmen-Inschriften, die sorgfältiger geschnitten sind. Die zweite und dritte Art gehört den lateinischen und griechischen Buchstaben gleichmässig an und pflegt mit grösserer oder geringerer Derbheit und Nachlässigkeit des Schnitts verbunden zu sein. Die Kugeln endlich sind mit den sorgfältiger geschnittenen lateinischen Buchstaben in der Regel verbunden und zwar meistens ziemlich stark markirt, indem der Durchmesser der Kugel nicht unbedeutend grösser ist, als die Breite der Elementar-Linie. Auch bei den ächten und fleissiger geschnittenen griechischen Buchstaben der Gemmen kommen diese Kugeln nicht eben selten vor, jedoch in der Regel weit weniger markirt. Die Fälscher nun haben sich bekanntlich für ihre Steinschneider-Namen stets der griechischen Buchstaben bedient [1], da der griechische Ursprung jenen Steinen einen grösseren Werth zu geben und selbst ein Steinschneider mit römischem Namen durch die griechischen Buchstaben zu einem Griechen von Geburt zu werden schien. Sie bildeten aber diese griechischen Buchstaben auch nur ausnahmsweise ohne jene Kugeln, da die Gemmen-Liebhaber diesen schon zeitig [2] eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet hatten und sie für ein bewährtes Kennzeichen der Aechtheit hielten, und markirten dieselben dabei nicht selten weit stärker, als es bei den ächten griechischen Buchstaben auf Gemmen der Fall zu sein pflegt, so dass dieser Umstand jeder Zeit wenigstens Verdacht zu erregen oder einen schon geweckten Verdacht zu vermehren geeignet ist. Am meisten jedoch hat sich hiebei der Verfertiger des unten näher zu besprechenden Steines mit dem Namen des Agathangelos verrechnet, indem er die Kugeln so unverhältnissmässig gross gebildet hat, dass sie einander beinahe berühren und die Verbindungs-Linien nur noch mit Mühe erkennen lassen. Dieses kaum mit Hülfe der rohesten attischen oder ägyptischen Münzen durch ein antikes Analogon zu belegende Verhältniss enfernt sich sowohl für sich, als auch vorzüglich in seiner Verbindung mit der vollendetsten Eleganz und Regelmässigkeit des Schnitts so sehr von antiker Sitte, dass sogar solche Gelehrte, welche selbst das Unglaublichste von Steinschneider-Namen zu retten suchen, wie z. B. Hr. Raoul-Rochette [3], diesen Namen preisgeben, wenngleich sie den Stein selbst für antik erklären und dadurch nur in einen noch ärgeren Widerspruch gerathen, da Bild und Buchstaben so vollständig in einem Geiste behandelt sind, dass Beides nothwendig von derselben Hand herrühren muss.

4. in der Orthographie. Da sich auch die alten Künstler mancherlei orthographische Fehler und Inconsequenzen haben zu Schulden kommen lassen, so kann nicht jeder Verstoss

[1] Der Verfertiger des modernen Steins, welcher den einen Coloss von Monte Cavallo abbildet, (Mariette: T. 97. Raspe: 9725.) hat ohne Zweifel den Phidias nicht zu einem Steinschneider machen wollen, sondern durch die von der Basis des Originals mitcopirte Inschrift: FIDIAE nur sagen wollen, dass das Original ein Werk des Phidias sei.

[2] Köhler S. 120.

[3] Lettre à Mr. Schorn S. 105.

gegen die Rechtschreibung an sich den Verdacht der Fälschung begründen. Wohl aber ist dazu jede solche orthographische Eigenthümlichkeit geeignet, welche entweder dem Alterthum überhaupt oder doch den ächten Gemmen-Inschriften fremd ist. Ja selbst orthographische Fehler, die auf antiken Gemmen vorkommen, vermögen einen schon durch andere Momente geweckten Verdacht zu verstärken und eine Entscheidung herbeizuführen, sobald sich nachweisen lässt, wie der Fälscher in dem einzelnen Falle dazu kam, einen bestimmten Fehler zu begehen. Der eben erwähnte Stein des Agathangelos liefert auch hierzu ein treffendes Beispiel. Jedoch im Einzelnen können hier nur die wichtigsten und am häufigsten wiederkehrenden Verstösse dieser Art namhaft gemacht werden. Dahin gehört vor Allem die Abkürzung ЄΠ oder ΕΠ für ἐποίει oder ἐποίησε, die dem ganzen Alterthum fremd zu sein scheint und daher schon allein für sich die Neuheit einer Künstler-Inschrift erweist. Diese Abkürzung ist nämlich bis jetzt nur auf Gemmen nachgewiesen. Allein selbst von diesen zeigen alle diejenigen, deren Inschriften unzweifelhaft ächt sind oder doch irgend einen Anspruch darauf haben, für ächt zu gelten, das Verbum, wenn sie sich dessen überhaupt bedienen, vollständig ausgeschrieben, während jene Abkürzung in ganz handgreiflich gefälschten oder doch schon aus anderen Gründen sehr verdächtigen Inschriften z. B. auf den Steinen des Kronios, Axeochos u. s. w. gar nicht selten ist und die modernen Steinschneider, z. B. Natter, sich dieser Abkürzung ziemlich häufig selbst da bedient haben, wo sie ihre eigenen Namen in griechischen Buchstaben hinzufügten. Ueberhaupt aber gab es vor dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts gar keine Gemme mit dieser Abkürzung; alle damit versehenen, angeblich antiken Steine tauchen erst in eben jener Blühtezeit der Fälschung auf, in welcher die modernen Steinschneider bei Abfassung der ihre eigenen Namen nennenden Inschriften derselben Sitte zu folgen angefangen hatten. Es kann daher kaum einem Zweifel unterliegen, dass diese ganze orthographische Erscheinung nur eine unglückliche Erfindung der modernen Fälscher ist. Auch mag wohl noch manche andere auf den Gemmen vorkommende Abkürzung der Eigennamen gegen antike Sitte verstossen und so zur Verrätherin des Betrugs werden können. Allein darüber wird erst entschieden werden können, wenn die griechische Epigraphik diese wichtigen und bisher nur zu sehr vernachlässigten Gesetze genauer, als bis jetzt geschehen ist, festgestellt haben wird. Ferner muss hier die Sitte, an das Ende der Worte griechischer Inschriften einzelne Punkte zu setzen, angeführt werden. Es wurde nämlich diese ursprünglich italische, dem alten Griechenland aber fremde Gewohnheit, wie Jedermann bekannt ist, neben so manchem anderen römischen Elemente in römischer Zeit auch in die griechische Epigraphik eingeführt; dass sie aber auch von den Gemmenschneidern für griechische Inschriften adoptirt worden sei, ist bis jetzt wenigstens noch nicht erwiesen. Vielmehr sind mir diese Punkte, während sie in unzweifelhaft ächten lateinischen Gemmen-Inschriften nicht selten wiederkehren, noch in keiner in griechischen Buchstaben abgefassten Gemmen-Inschrift vorgekommen, welche über jeden Verdacht erhaben wäre, wohl aber in einer nicht unbedeutenden Anzahl solcher Inschriften, deren Unächtheit sich auch auf anderem Wege völlig erweisen oder doch mehr oder weniger wahrscheinlich

machen lässt. Von der Sitte grösserer Monumente aber auf diese Kunstwerke kleinsten Umfangs ohne Weiteres einen Schluss zu machen, wird der Besonnene um so grösseres Bedenken tragen, in je mehr Dingen diese ihren eigenen Weg zu gehen und nach eigenem Gutdünken aus der allgemeinen Sitte das Eine anzunehmen, das Andere zurückzuweisen pflegen. Haben doch auch verhältnissmässig nur Wenige der späteren und gewiss nicht geschickteren Stempelschneider diese Punkte in griechische Inschriften aufgenommen und die Stempelschneider haben doch immer noch die meisten Gewohnheiten mit den Steinschneidern gemein. Endlich mache ich auf die Verstösse gegen antike Zeilen-Abtheilung aufmerksam, welche vorzüglich darin bestehen, dass die modernen Fälscher in einer das antike Auge beleidigenden Weise ohne hinreichenden Grund in zwei Zeilen vertheilt haben, was antike Sitte in eine zusammengefasst haben würde. Ich erinnere hier nur an die unzweifelhaft gefälschte Namens-Inschrift des Tryphon auf dem berühmten Cameo des Pirro Ligorio, indem ich zu den schon anderwärts[1] zusammengestellten Anzeigen der Fälschung noch hinzufüge, dass ein antiker Steinschneider, selbst wenn er sich hätte entschliessen können, die Inschrift über dem Bilde statt im Abschnitte anzubringen, sie in dem vorliegenden Falle wenigstens nicht in zwei Zeilen vertheilt haben würde. Andere Beispiele werden im Verlaufe dieser Untersuchung zur Sprache kommen.

5. in inneren Widersprüchen. Dahin gehören namentlich die beiden oft vorkommenden Fälle, dass eine Inschrift, während sie durch Grösse und Form der Buchstaben Anspruch darauf macht, für den Namen des Steinschneiders angesehen zu werden, doch an einem Orte des Steins angebracht ist, welcher diese Erklärung nicht zulässt, und der, dass eine Inschrift, welche durch Grösse und Form der Buchstaben oder vielleicht noch überdies durch ihre Stellung auf dem Steine eben jenen Anspruch erhebt, sich dennoch als ein von anderer Hand, als das Bild, herrührender späterer Zusatz zu erkennen giebt. Als solcher aber erweist sich eine Inschrift vorzüglich:

a. durch Verschiedenheit im Schnitt des Bildes und der Buchstaben.

b. durch vertiefte Buchstaben auf Cameen.[2]

c. durch den Ort der Inschrift namentlich dann, wenn sie auf fragmentirten Steinen so angebracht ist, dass sie die Absicht verräth, ein Gleichgewicht der Theile des Fragments, nicht aber des Steins in seinem ursprünglichen, vollständigen Zustande herzustellen.[3]

Die äusseren Umstände, welche auf die Beantwortung der Frage nach Aechtheit oder Unächtheit einer Künstler-Inschrift von grösserem oder geringerem Einflusse sein können, lassen

[1] Siehe meine Bemerkung zu Köhler S. 357 f.

[2] Siehe meine Bemerkung zu Köhler S. 254 f. und die im Sachregister S. 371 unter «*Cameen*» zusammengestellten Citate.

[3] Der von Köhler früher einmal (Gesammelte Schriften Th. IV. S. 75.) als Anzeige einer gefälschten Inschrift geltend gemachte Umstand, wenn die Fläche, worauf der Name steht, tiefer ist, als der übrige Grund, erweist sich nicht als brauchbar, da, selbst abgesehen von der Seltenheit dieses Falles, doch immer die Annahme offen steht, dass auch ein alter Künstler einen Fehler begangen habe, den er durch Ausschleifen der Stelle zu verbessern suchte.

sich ihrer Mannigfaltigkeit wegen theoretisch nicht erschöpfen. Doch sind als die wichtigsten und am häufigsten in Anwendung kommenden zunächst jene beiden Fälle zu bezeichnen, von denen jeder für sich allein die Unächtheit schon erweist, wenn nämlich

1. das dem Steine eingeschnittene Bild auf irgend eine Weise als ein Werk moderner Steinschneidekunst erwiesen werden kann, da damit zugleich natürlich auch die beigegebene Künstler-Inschrift fällt; und wenn

2. die Unächtheit der Inschrift von ihrem Verfertiger selbst oder von gleichzeitigen Zeugen, die darum wussten, positiv bezeugt ist. Es ist ferner zwar nicht an sich, wohl aber in Verbindung mit weiteren inneren Gründen für den modernen Ursprung einer Steinschneider-Inschrift entscheidend, wenn

3. die Wahl des angebrachten Namens in einem der Stützpunkte, deren sich die Fälscher dabei zu bedienen pflegten, ihre Erklärung findet; oder wenn

4. derselbe Name mit der Prätension, für den des Steinschneiders angesehen zu werden, auf einer grösseren Reihe von Gemmen wiederkehrt, da es bei der äusserst geringen Anzahl ächter Steinschneider-Inschriften eine eben so ausserordentliche Erscheinung sein würde, wenn uns von demselben Steinschneider mehrere mit seinem Namen bezeichnete Werke geblieben wären, als wenn Werke von zwei oder mehreren verschiedenen Steinschneidern desselben Namens auf uns gekommen wären. Denn wenn gleich eine so ausserordentliche Erscheinung den Verdacht der Fälschung nicht hinreichend begründen kann, so weckt und unterhält sie ihn doch: um so mehr, wenn noch überdies die Inschrift der Mutter-Gemme d. h. der unter mehreren mit demselben Namen versehenen Steinen zuerst bekannt gewordenen [1] entweder als gefälscht, oder als zwar im Alterthum, jedoch in einem anderen Sinne abgefasst auf anderem Wege schon erwiesen ist; oder wenn sich derselbe Name noch ausserdem durch Schnitt und Form der Buchstaben auf den einzelnen Gemmen als von verschiedenen Händen herrührend erweist. Denn dass die Annahme antiker Copieen mit Wiederholung des Namens des Künstlers, von welchem das Original herrührte, einer Seits ungerechtfertigt, anderer Seits zur Erklärung zahlreicher Fälle unzureichend ist, habe ich schon anderwärts nachzuweisen gesucht. [2]

Mustert man den vorhandenen Vorrath von Gemmen mit sogenannten Steinschneider-Namen nach diesen Grundsätzen durch, so zeigt sich bald, dass, wenn unser Urtheil über den

[1] Das erste Bekanntwerden eines Steines kann man mit Ausnahme jener, welche nicht zuerst im Kunsthandel auftauchten, sondern in den Schatzkammern der Kirchen und fürstlichen Häuser direct aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, ohne inzwischen eine Reihe von Jahren in der Erde geruht zu haben, im Allgemeinen als ungefähr gleichzeitig mit seinem ersten Erscheinen in der Litteratur betrachten. Allerdings wird man an diesem Grundsatze nicht zu ängstlich festhalten dürfen, da wir von so mancher Gemme bestimmt nachweisen können, dass sie schon eine lange Reihe von Jahren im Besitze irgend eines Liebhabers und also auch einem engeren Kreise bekannt war, bevor sie durch ihre erste Erwähnung in der Litteratur zu allgemeinerer Kenntniss gelangte. Allein man wird auch ohne Noth jene im Allgemeinen für das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert gewiss richtige Annahme nicht aufgeben dürfen, wenn man hoffen will, sich der Wahrheit so weit, als möglich, zu nähern.

[2] Zu Köhler S. 219 ff.

einen oder anderen Stein zu keinem Abschluss gelangen kann, dies weit seltener desshalb der Fall ist, weil diese Kriterien nicht ausreichen, als weil der einzelne Stein nicht hinreichend bekannt ist. Kann das Original oder ein guter Abdruck untersucht werden, so ergiebt sich die Aechtheit oder Unächtheit zum grossen Theile mit vieler Sicherheit und verhältnissmässig nur wenige Steine lassen zu Folge der geringen Bestimmtheit ihres eigenen Charakters und des Mangels an äusseren entscheidenden Umständen das Urtheil schwankend. Jedoch es bedarf zuvor noch einer etwas eingehenderen Besprechung der unter No. 1 und 3 erwähnten äusseren Gründe.

Was zunächst die Frage nach der Aechtheit des einem Steine eingeschnittenen Bildes betrifft, so kann auch diese mit Hülfe sowohl äusserer als auch innerer Stützpunkte beantwortet werden. Von den ersteren sind namentlich zwei hervorzuheben, von denen jeder für sich allein schon die Frage entscheidet, wenn nämlich der moderne Ursprung von dem Verfertiger selbst zugestanden oder von glaubwürdigen Zeugen bestätigt ist und wenn die gewählte Steinart eine im Alterthum entweder überhaupt unbekannte oder doch von den Steinschneidern nicht oder nur in gewissen engeren Gränzen angewendete ist. Da hier die Einzelheiten der letzteren, sehr umfassenden, Frage nicht behandelt werden können, so muss ich mich begnügen auf die von Köhler in seiner bekannten Abhandlung über den Sard und Sardonyx der Alten und in seiner Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler über den Amethyst [1], Carneol [2], Chalcedon [3], Granat [4], Hyacinth [5], Jaspis [6], Onyx [7], Sard [8], Sardonyx [9] und Topas [10] gegebenen Andeutungen zu verweisen.

Von den inneren Anzeigen des modernen Ursprungs ist zuerst zu nennen jeder Verstoss gegen irgend ein antikes Compositions-Gesetz oder gegen antike Denkweise und Sitte überhaupt, ein um so wichtigeres Kriterion, je schwieriger es für einen modernen Künstler ist, sich so vollständig in antike Denkweise einzuleben, dass er sich bei einer nur einigermaassen reicheren, von ihm wirklich herrührenden Composition auch nicht in einer, scheinbar unbedeutenden, Einzelheit von antiker Sitte entferne und je weniger dies bis jetzt irgend Einem gelungen ist, wenn sich auch schon Manche bis zu einem nicht gewöhnlichen Grade diesem Ziele genähert haben. Allein jenen modernen Steinschneidern, welche darauf ausgingen, durch hinzugefügte antike Namen ihre Werke für die antiker Steinschneider auszugeben, ist natürlich auch diese ihnen vor allen anderen drohende Gefahr nicht entgangen. Sie sind ihr ausgewichen, indem sie sich fast stets möglichst eng an ein antikes Original anschlossen und nur äusserst selten haben sie es gewagt, eine eigene, und dann auch nur möglichst einfache, Composition vorzuführen, so dass dieses Kriterion bei den in Rede stehenden Steinen beinahe

[1] S. 188.
[2] S. 119.
[3] S. 132. 135. 156.
[4] S. 98. 158.
[5] S. 98.
[6] S. 16. 180. 194. 203.
[7] S. 171. 279.
[8] S. 119.
[9] S. 204. 279.
[10] S. 159.

ganz ohne praktische Anwendung bleibt und wir fast gänzlich auf das andere im Stile gebotene, aber nicht so leicht zu handhabende, hingewiesen sind.

Natürlich kann hier grössere oder geringere Ausführung eines Bildes an sich, genauere oder geringere Kenntniss des Darzustellenden nach seinen einzelnen Form-Elementen, grössere oder geringere Gewandtheit in Benutzung der dem Steinschneider zu Gebote stehenden technischen Mittel Nichts entscheiden, da die Verschiedenheit und Abstufung von genauester Kenntniss und technischer Fertigkeit bis zu deren Gegensätzen bei den einzelnen Trägern der antiken Kunst nicht geringer war, als bei denen der neueren. Auch was die verschiedenen Manieren der Alten ihrem theoretischen Gehalte nach betrifft, die verschiedenen Weisen, in welchen ihre Anschauung zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Schulen die Form gliederte, jenes Element betonte, dieses verwischte, ihre verschiedenen Elemente bald schroffer neben einander stellte, bald feiner vermittelte, gewähren hier wenig oder keinen Vortheil, da es auch dem tüchtigeren modernen Künstler nicht schwer fällt, sich selbst diese Weisen der Auffassung ihrem theoretischen Gehalte nach anzueignen. Nur ein ethisches, der modernen Kunst nicht in gleicher Weise, wie der antiken, eigenes Element des producirenden Künstler-Geistes, so weit dies im Stile (nicht nur in der Composition), in der gesammten Behandlungsweise der Form einen Ausdruck findet, kann bei dieser Frage von erheblichem Nutzen sein und ein solches ist uns geboten in jener Sicherheit und Energie des Geistes bei der Auffassung der Form sowohl, als bei der von dieser abhängigen mechanischen Ausführung, deren Mangel sich bald als Aengstlichkeit und Unentschiedenheit nach jeder Seite hin äussert, bald als äussere glatte Eleganz in den allgemeinen Formen, aus welcher Flachheit und Unklarheit in der Auffassung der besonderen Theile durchleuchtet, bald endlich als fein berechnete und vollkommen regelrechte Consequenz oder sogenannte Correctheit, welche sich selbst auf alle Nebendinge bis zu ihren letzten Gliedern erstreckt. Jene Energie der Behandlung ist der antiken Kunst überhaupt in einem entschieden höheren Grade eigen, als der modernen, wenn davon auch die grössten Meister namentlich des sechzehnten Jahrhunderts auszunehmen sind. Sie leuchtet in den Werken der ersteren aus der ganzen Behandlungsweise selbst dann noch deutlich hervor, als sie schon ihre ursprüngliche Naivität und Unmittelbarkeit der Erfindung verloren hatte und wesentlich nur durch verstandesgemässe Berechnung producirte. Selbst die zahlreichen Manieren, in denen sie sich in dem zweiten und den folgenden christlichen Jahrhunderten ergeht, lassen in der Art, wie sie dieselben handhabt, einen weit energischeren Charakter erkennen, als die meisten ähnlichen Werke der neueren Kunst. Im Besonderen aber gilt dies auch von der Steinschneide-Kunst und ganz vorzüglich zeigt sich dieser Mangel bald in der einen, bald in der anderen der genannten Weisen bald mehr bald weniger deutlich fast in allen jenen Werken moderner Glyptik, welche die Antike nachahmen und selbst antik sein wollen, da sich ihre Verfertiger hier auf ein ihnen von Natur fremdes Gebiet, und häufig nicht einmal in guter Absicht begaben. Allerdings muss man den im sechzehnten Jahrhundert geschnittenen Steinen im Allgemeinen einen nicht geringen Grad von Energie zuge-

stehen; allein diese unterscheiden sich hinreichend auf andere Weise von den antiken und kommen bei der vorliegenden Frage, die es fast nur mit Werken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu thun hat, nicht in Betracht. Ja selbst im achtzehnten Jahrhundert haben einzelne Künstler in einzelnen ihrer Werke, die sie der Antike nachbildeten, namentlich Natter, jenen Mangel auf eine bewundernswerthe Weise zu überwinden verstanden. Da reicht natürlich auch dieses Kriterion nicht aus und das Urtheil muss schwankend bleiben, wenn ihm nicht andere Anhaltepunkte zu Hülfe kommen. Leider jedoch stellen sich seiner praktischen Anwendung, wie oft es uns auch die feste und wohlbegründete Ueberzeugung bald von dem alten, bald von dem neuen Ursprung eines Gemmenbildes verschafft, auch noch andere Schwierigkeiten entgegen. Es ist in einzelnen Fällen nicht leicht, darüber in's Klare zu kommen, ob gewisse Fehler eines Bildes die Folge jener genialen Nachlässigkeit seien, mit welcher gerade die besten Meister des Alterthums die Dinge behandelten, auf welche sie mit Recht keinen Werth legten, oder die Folge reiner Unkenntniss oder endlich jener Aengstlichkeit und Unentschiedenheit, welche darüber schwankt, was sie wählen soll, und gerade darum vom Rechten abirrt. Es ist bei einzelnen nur in allgemeinen Zügen angelegten Bildern nicht leicht, darüber zur Gewissheit zu gelangen, ob der Künstler darum das Bild nur bis dahin, wo er stehen geblieben ist, durchgeführt habe, weil ihm dies eben genügte, oder weil seine Kenntnisse überhaupt nicht weiter reichten, oder endlich weil ihn Aengstlichkeit und Unentschiedenheit dazu trieb. Es wird Niemand daran zweifeln, dass ein Künstler, welcher die mit dem Namen des Onesas versehene Kitharspielerin so kräftig, so treffend in den einzelnen Linien und Flächen anlegen konnte, das uns nur in einer Glaspaste erhaltene Bild auch eben so meisterhaft weiter zu führen im Stande war, wenn er nur wollte; und man wird bei manchem anderen Bilde auch eben so wenig am Gegentheil zweifeln. Allein es bleiben auch Bilder übrig, wo man keine so entschiedene Ueberzeugung gewinnen kann. Je weiter ein Künstler ein Bild ausführt, um so weiter und deutlicher führt er uns sein ganzes Innere vor, um so mehr Anhaltepunkte gewährt er dem Auge für die Beurtheilung seines künstlerischen Charakters. Dies ist der Grund, wesshalb die Fälscher auch noch ein anderes Mittel ergriffen haben, welches uns auf ähnliche Weise ihren wahren Charakter verbirgt. Sie haben nicht selten (und auch darin hat sich Natter vor Anderen hervorgethan) ihre Bilder in möglichst kleinem Maasstab ausgeführt. Allein wenn gleich sie uns dadurch die wichtigsten Anhaltepunkte entzogen haben, so wecken doch nun eben desshalb diese übertrieben kleinen Proportionen, vorzüglich wenn dem Steine ein antiker Name in der Form der Künstler-Namen beigefügt ist, nur zu schnell den Verdacht des modernen Ursprungs.

Aus dem Schnitt endlich nach seiner rein mechanischen Qualität kann kaum bei irgend einem Steine Etwas über sein Alterthum oder seine Neuheit geschlossen werden, da es sich hinreichend nachweisen lässt, dass das mechanische Verfahren der ausgebildeten Steinschneidekunst im Alterthum in allem Wesentlichen dasselbe war, wie in neuerer Zeit, und wenn auch die Alten im Allgemeinen mehr Fleiss auf die letzte Politur ihrer Arbeiten verwendet haben,

als die Neueren, so legt doch dieser Umstand ein gar zu geringes Gewicht in die Wagschaale bei der Beurtheilung des einzelnen Steines.

Die andere etwas näher zu erörternde Frage betrifft die Stützpunkte, deren sich die Fälscher bei der Auswahl der Namen, welche für die der Steinschneider angesehen werden sollten, bedient haben und zum Theil noch bedienen. Man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass der Versuch, einen rein zufällig aufgegriffenen Namen mit dem Wunsche, dass er für den des Steinschneiders angesehen werde, einem Steine beizufügen, gar nie gemacht worden sei. Gewiss glaubte jeder Fälscher, indem er sich für den einen oder den anderen Namen entschied, in ihm selbst jeder Zeit irgend eine Berechtigung zu der Hoffnung zu finden, dass sein Wunsch in Erfüllung gehen werde, liess von diesem Glauben die Entscheidung bei seiner Wahl bedingen. Wie daher der Nachweis einer Fälschung nicht als vollständig gegeben angesehen werden kann, so lange nicht gefunden ist, worauf sich jene Hoffnung in Betreff des einzelnen Namens stützte, so wird auch die Berechtigung eines schon durch andere Umstände geweckten Verdachts gegen eine Gemmen-Inschrift dieser Art nicht wenig erhöht, wenn auch noch dieser Nachweis gegeben werden kann. Die Rücksichten, die hierbei von Einfluss gewesen sind, scheinen überhaupt nur dreifacher Art zu sein. Das bei weitem häufigste Verfahren bestand darin, dass man einen Stützpunkt zu gewinnen suchte, indem man einen schon auf einer anderen Gemme vorgefundenen Namen wählte, den man dort entweder wirklich selbst mit Anderen für antik und für den eines Steinschneiders hielt, oder doch dafür zu halten sich den Schein gab. Dass in der That diese Namen selbst schon nicht selten modernen Ursprungs und, mochten sie nun antik oder modern sein, meistens in einer ganz anderen Bedeutung eingeschnitten waren, thut hier nichts weiter zur Sache. Nach einer anderen Weise nahm man zu Nachrichten von Schriftstellern seine Zuflucht, entweder direct aus ihnen selbst schöpfend, oder, was im achtzehnten Jahrhundert der häufigere Fall gewesen sein mag, durch Vermittlung des Künstler-Katalogs von Junius. Man begann mit den Namen solcher Männer, welche in jenen Nachrichten wirklich als Steinschneider bezeichnet waren, dehnte aber diesen Gebrauch später auch weiter aus, zunächst vorzüglich auf Gold und Silber-Arbeiter, dann selbst auf jeden beliebigen Anderen, wenn man ihm nur irgend eine künstlerische Thätigkeit beigelegt fand. Endlich das dritte Verfahren schöpfte aus Marmor-Inschriften Namen, die man zu Folge der ihnen beigegebenen Prädicate oder anderer Umstände entweder wirklich selbst für Steinschneider-Namen hielt oder doch dafür ausgeben zu können glaubte. Alle drei Verfahren aber kamen in verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise zur Anwendung.

Aus dem funfzehnten Jahrhundert, um von noch früheren Zeiten zu schweigen, ist noch keine Fälschung einer Gemmen-Inschrift nachgewiesen, und schwerlich wird man sich schon damals damit beschäftigt haben, wenn auch Hartmann Schedel seine merkwürdige Chronik schon im Jahre 1493 herausgab. Denn das Beifügen von Namen auf dem Papier, und auf dem Monument selbst mit der Absicht, sie für antik auszugeben, sind zwei sehr verschiedene Dinge.

Den Anfang macht das sechzehnte Jahrhundert, obgleich zunächst in einem ganz anderen Sinne, als der ist, um welchen es sich hier handelt. Nur darauf war zunächst das lebendigste Streben gerichtet, Porträts berühmter Personen der Geschichte, wie der Sage zu gewinnen, oder doch Gemmen als Siegelsteine von solchen nachzuweisen, und in diesem Sinne fügte man damals die Namen des Hellen, des Hylas (den man gemäss der Handschriften einiger Schriftsteller Hyllas schrieb), des Solon, des Cnejus und Anderer hinzu. Für die Fälschung von Künstler-Inschriften aber haben wir aus diesem Jahrhundert nur ein hinreichend sicheres Beispiel. Der in seiner Art berühmte Pirro Ligorio gab auch hier den ersten Anstoss, indem er dem bekannten, schönen Cameo den Namen des aus der griechischen Anthologie als Steinschneider bekannten Tryphon einschneiden liess[1]. Jedoch scheint ausserdem auch der Name des den Gelehrten jener Zeit aus Plinius und Sueton bekannten Dioskorides schon damals in gleicher Weise gemissbraucht worden zu sein, wenn man dies auch nicht vollständig erweisen kann. Was Köhler[2] zusammengestellt hat, zeigt nur, wie geneigt man zu Orsini's und Faber's Zeit war, schöne antike Steine, namentlich wenn sie mit Bildnissen versehen waren, die man auf Glieder des Augusteischen Hauses bezog, als Werke des Dioskorides zu betrachten. Allein alle Nachrichten über jene Steine beweisen zugleich, dass sie damals den Namen des Dioskorides noch nicht trugen. Selbst von dem Carneol mit dem Strahlen-umkränzten Haupte des Augustus muss man dies nach den Worten Faber's[3] nothwendig annehmen, wenn auch Köhler anderer Meinung war. Dass aber dieser Stein identisch sei mit jenem, über welchen wir Hrn. Dubois[4] eine Nachricht verdanken, ist sehr wahrscheinlich, und dass, wenn dies der Fall, der Name gefälscht sei, gewiss. Es bleibt dann nur die Frage übrig, wann man diesen zweiten Schritt gethan und dem Carneol, den man Anfangs nur für ein Werk des Dioskorides hielt, auch mit dessen Namen versehen habe, ob noch im sechzehnten, oder erst am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Anderer Seits ist es vollkommen gewiss, dass der Hermes Tigrini's[5] schon im sechzehnten Jahrhundert mit dem Namen des Dioskorides versehen war, und eben so wenig kann man vom Hermes des Lord Holdernesse Bild oder Inschrift für antik halten. Allein es ist auch nur zu wahrscheinlich, dass der Stein des Lord Holdernesse nur eine Copie des Tigrini'schen Steines ist, welche man erst im achtzehnten Jahrhundert mit Hülfe der durch Spon erhaltenen Abbildung gefertigt hat, und so bleibt die

[1] Köhler S. 201 und meine Bemerkung S. 357 f.

[2] S. 112.

[3] In Fulvii Ursini Imag. Comm. S. 52: «*cujus Dioscoridis opus fuisse creditur — Augustus deificatus cum corona radiata, in Sarda gemma sive Corniola incisus, quae extat apud Fulvium Ursinum.*» Dieses *creditur* gebraucht Faber nur von den Steinen, welche keine Inschriften hatten, z. B. S. 4. «*cujus* (*Dioscoridis*) *etiam vel certe Zosimi opus creditur Marcelli effigies, nisi Epitynchani fuerit.*»

[4] Clarac: Catal. des art. S. 97: «*Parmi les objets offerts en don à Colbert par le chapitre de l'église de Figeac, se trouve mentionnée une cornaline de la grandeur d'une pièce de trente sous, sur laquelle était gravée une tête rayonnée, de face, avec le nom* ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ (*Ms. de la Bibliothèque Roy., cartul. de l'église de Figeac*). *Cette pierre était sans doute depuis long-temps dans ce lieu et les faux noms d'artistes n'ont commencé à être mis sur les pierres que du temps de Stosch; et ce nom gravé très-finement, comme l'est toujours celui de Dioscouride, a pu être mal copiée et sans* Y *dans le cartulaire.*»

[5] Köhler S. 115 ff. 297.

Möglichkeit, dass Tigrini's verlorener Stein wirklich eine Arbeit des Dioskorides war, immer bestehen; eine Möglichkeit, die zwar ziemlich unwahrscheinlich wird, wenn wir beachten, wie geneigt man im sechzehnten Jahrhrhundert war, vorzüglich schöne Gemmen auf Dioskorides zurückzuführen, aber doch auch dadurch wieder an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass die in jener Zeit auf Dioskorides zurückgeführten Gemmen ausser dieser sämmtlich Porträts von Römern und Römerinnen darstellen. Noch verwickelter ist die Geschichte des sogenannten Mäcenas mit dem Namen desselben Künstlers [1], und so wahrscheinlich es auch ist, dass uns in ihm eine noch aus dem sechzehnten Jahrhundert stammende Fälschung dieses Namens vorliegt, so mangeln uns doch noch einige Mittelglieder, um den Beweis vollständig zu führen. Wie es sich aber auch mit diesen Steinen verhalten möge, daran ist nicht zu zweifeln, dass man in jenem Jahrhundert nur sehr wenige Künstler-Inschriften gefälscht hat, und gewiss nur, indem man sich auf Nachrichten alter Schriftsteller stützte und keinen anderen Namen, als die des Tryphon und des Dioskorides, dazu benutzte [2]. Von der Sucht nach pecuniärem Gewinn aber scheint damals das Hinzufügen weder dieser Künstler-Namen, noch jener Namen der angeblich dargestellten Personen veranlasst worden zu sein. Die Triebfeder lag vielmehr in der gesammten Stellung, die man zum Alterthum einnahm, derselben, deren Einfluss wir nicht nur im sechzehnten Jahrhundert bei der Behandlung alter Monumente überhaupt und der Inschriften im Besondern, sondern auch noch heut zu Tage in Italien nicht selten bemerken, indem man theils das Zerstörte eines Monuments nach eigener Ansicht ergänzt, dem Beschauer oder Leser aber, um die Bedeutung desselben zu erhöhen, die Ergänzung möglichst verbirgt, theils die eigene Erklärung nicht dem vorhandenen Thatbestand anpasst, sondern diesen durch Aenderungen und Zusätze nöthigt, sich der einmal beliebten Deutung zu fügen. Das meinte auch Köhler [3], wenn er von Fulvio Orsini vermuthete, dass dieser «*dem allgemeinen Trachten nach Namen der vorgestellten Personen folgend, dem Steine* «*den Namen Hellen ertheilt habe, um ihn für das Bildniss des Hellen, Deukalions Sohn, auszugeben* «*und dadurch seine Sammlung durch denjenigen Heros zu vermehren, von dem das merkwürdigste* «*Volk des Alterthums den Namen der Hellenen erhalten hatte*», und nur ein vorlauter Krittler kann Köhler diess desshalb zum Vorwurf machen, weil es gerade den Fulvio Orsini betrifft [4].

[1] Köhler S. 119 ff. und 298.

[2] Dass Köhler S. 112 auch den Namen des Epitynchanos hieher zieht, ist nur aus Versehen geschehen, da er selbst S. 208 f. das Sachverhältniss vollkommen klar und richtig entwickelt. Der Marcellus-Stein hat nie eine Inschrift gehabt, und die des Germanicus-Steins ist bis zu dem Buchstaben A ächt.

[3] S. 110.

[4] «*VRSINVS (Fulvius)* «*Hoc videor observasse, plerasque inscriptiones, quas pro spuriis habere licet, ab Ursino esse: unde de viri hujus ad opus inscriptionum (Gruteri) symbola non ita magnifice sentire, et caute Ursiniana arripere soleo*» Reines. *Ep. ad Rup. p.* 246. *Cfr. ibid. p.* 418. 457 *et* 541. Hagenb. *Epp. epigr.* 28. *Plerasque sane non dixerim, utpote qui plurimos alios impostores hic enumeraverim; sed manifesto spurias, Ursino auctore vulgatas gravibus argumentis usus rejicit etiam* Lupus *Epit. S. Sev. p.* 79. 80. *ejusdemque generis sunt Grut.* 1035, 5. 1043, 1. *Spur.* 10, 6., *ita ut de omnibus, quas illi soli acceptas referimus, dubitandum censeam: maximeque suspectam habeo ejus fidem, ex quo experientia didici, quam leviter versatus fuerit in conjecturis suis Ciceronianis pro Codicum Mss. lectionibus venditandis.*» Orelli: Inscr. lat. select. 1, S. 66.

Das siebzehnte Jahrhundert blieb noch ganz auf demselben Standpunkte stehen, nur dass schon am Beginn desselben das erste, und, wie es scheint, für dieses Jahrhundert noch einzige Beispiel jenes Verfahrens vorkommt, welches von mir an erster Stelle genannt worden ist. Denn schon damals schnitt man dem Palladion-Raub,[1] der sich gegenwärtig in der Kaiserlich Russischen Sammlung befindet, die Inschrift ϹΟΛωΝΕΠΟΙΕΙ ein, indem man diesen Namen von jenen Steinen entlehnte, denen man ihn früher beigefügt hatte, um das Dargestellte zu erklären, ihn aber dadurch zugleich mittelbar auch auf jenen Steinen für den Namen des Künstlers erklärte. Doch dies ist für jene Zeit eine ganz vereinzelte Erscheinung, die zunächst ohne jede weitere Folge blieb. Der allgemeine Umschlag der Ansichten erfolgte erst mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts.

Damals erst scheint man in der Kenntniss des Alterthums so weit vorgeschritten zu sein, dass man einsah, wie ungeschickt die meisten Namen gewählt waren, welche die frühere Zeit einer nicht unbedeutenden Anzahl von Brustbildern beigelegt hatte. Da man jedoch diese Namen zum Theil neben den Bildern auch eingeschnitten vorfand und die damalige Kritik keinen Grund sah, an dem Alterthum derselben zu zweifeln, so schien eben kein anderer Ausweg übrig zu bleiben, als sie für die der Steinschneider zu erklären. Mit dieser neuen Entdeckung wuchs das Interesse an Steinschneider-Namen und der Wunsch, deren immer mehrere zu entdecken und zu besitzen. Die nächste und leichteste Befriedigung fand dieses Begehren dadurch, dass man anfing, dem Augenschein zum Trotz fast sämmtliche männliche Eigennamen, wie sie auch sonst beschaffen sein mochten, auf Gemmen für die der Künstler zu erklären. Denn gestattet das wissenschaftliche Urtheil ein Mal irgend einem Wunsche einen Einfluss auf sich selbst, vermag es die Wahrheit nicht so innig zu lieben, dass es gegen sich selbst um so vorsichtiger wird, je mehr es einen gehegten Wunsch erfüllt sieht, so vernichtet es selbst die Kraft, die es allein zwischen tausend Irrthümern hindurch zu der Wahrheit führen kann und wird unvermeidlich Schritt vor Schritt weiter zu Meinungen hingetrieben, die endlich dem gesunden Menschenverstande Hohn sprechen. Die archaeologische Litteratur bietet hierzu leider mehr Belege, als irgend eine andere. Allein, dass jede neue Befriedigung einer Begierde deren Heftigkeit nur erneut und steigert, ist eine allgemein gültige Wahrheit. Jene Nahrung, welche man der erwachten Sehnsucht nach Steinschneider-Namen durch die neue Erklärungs-Weise schon vorhandener Gemmen-Inschriften bot, war so wenig geeignet sie zu sättigen, dass sie dieselbe nur von Neuem reizte. Die damaligen Steinschneider aber erkannten leicht, welchen Gewinn es ihnen versprach, wenn sie die nun schon als Namen von Steinschneidern anerkannten Namen auch auf andere theils antike theils von ihnen selbst geschnittene Steine übertrugen, und die Händler boten bereitwillig ihre hülfreichen Hände. Wie schnell man daran ging, von dieser Erkenntniss Nutzen zu ziehen, zeigt unter anderen die schon im Jahre 1709 bekannt gewordene Meduse mit dem Namen des Solon, und die einfache Art, in welcher Maffei[2] die-

[1] Köhler S. 136 ff. und 304.

[2] Gemme antiche figurate To. IV. S. 38: «*Questa «stessa verità fu seguitata dall' artifice della terza gemma, «avendo egli riputato bastantemente esporsi in essa il con-*

sen Namen als den des Steinschneiders behandelt, lässt deutlich erkennen, dass er in Italien auf keinen Widerspruch zu stossen befürchtete, da dort diese Erklärungsweise hauptsächlich durch Andreini[1] schon allgemein verbreitet war. Wenn daher bald darauf, im Jahre 1712, Baudelot de Dairval in Frankreich dieselbe Ansicht als eine ganz neue Entdeckung des Herzogs von Orleans bekannt machte[2], so sehen wir daraus nur, dass diese ganze Umwälzung der Ansichten von Italien ausging, und sich erst allmälig in andere Länder verbreitete. Dass sie aber auch in Italien, jenes vereinzelte Beispiel des siebzehnten Jahrhunderts abgerechnet, erst um die genannte Zeit erfolgte, dafür liegen die Hauptbeweise theils in dem ausdrücklichen Zeugnisse Gori's an der in einer Note eben angeführten Stelle theils in dem 1694 erschienenen Künstler-Kataloge des Junius. Denn dieser ist bekanntlich vorzüglich aus den Collectaneen des Carlo Dati hervorgegangen und doch finden wir in ihm weder den Solon noch irgend einen anderen der wirklichen oder angeblichen Steinschneider ausser den durch Schriftsteller-Nachrichten bekannten aufgenommen. Dass aber seit jener Zeit Gewinnsucht die bei diesen Fälschungen vorzüglich wirkende Triebfeder war, das lehrt das gleichzeitige Zeugniss Gori's, das lehrt die Beschaffenheit und die Geschichte vieler einzelnen Steine, das lehrt endlich der Charakter des italienischen Kunsthandels, wie er sich seitdem bis auf unsere Tage erhalten hat. Dabei ist ohne Zweifel ein Theil der äusserst zahlreichen modernen Copieen besonders beliebter Steine dieser Art von den Verfertigern zunächst als modern verkauft und erst von anderen Unkundigen für antik gehalten worden, so wie auch mancher Name einem antiken Steine in keiner anderen Absicht, als in jener welche wir im sechzehnten Jahrhundert wirken sahen, beigefügt worden sein mag. Allein dies ändert Nichts an dem Gesammt-Charakter der nun folgenden Zeiten, und ist für den einzelnen Stein nur äusserst selten nachzuweisen, so dass man von jetzt an im Allgemeinen von einem gewinnsüchtigen Betruge zu sprechen hat.

Dem genannten Verfahren hat bei weitem die Mehrzahl aller gefälschten Steinschneider-Namen ihr Dasein zu verdanken. Doch konnten die Steinschneider und Händler, da ihre meistens nicht ohne Geschick ausgeführte List so wohl gelang, hierbei nicht gut stehen bleiben. Sie muss-

«cetto dell' immagine, se tra i ben composti, e dilicatamente «sfilati, e inanellati capelli andava mescolando qualche ser«pente. S'accorse egli benissimo dell' applauso, che averebbe «in ogni tempo conseguito questo intaglio, e però vi volle scri«vere il suo nome ΣΟΛΟΝΟϹ.»

[1] Schon im Jahre 1727 schrieb Gori: Columb. Liviae S. 154: «*Eruditum hunc scrupulum mihi injecit Vir Claris«simus, omnique laude dignissimus Petrus Andreas Andrei«nius Patricius Florentinus, qui primus omnium antiquas «gemmas praeclaro artificum nomine insignes summo stu«dio, ac sumtu conquisivit, itemque primus Antiquariis ami«cis, sculptas in ipsis literas artificis nomen praeferre, quod «antea eos latebat, ostendit. Nullus enim vel Regum, vel «Principum, ne dicam privatorum, tot gemmas sculptorum «celeberrimo nomine ornatas habuit, quot ipse, quas hic enu«merare minime piget. — Auspice igitur Andreinio in tantum, «ac tale pretium, et fastigium venere gemmae, insignium «artificum nomine insculptae, eorumdemque opera, quae «sincera, et legitima sunt; quae quidem optimo judicio se«legit et edidit Stoschius. Nunc vero plures recentio«res artifices, eo artis scientia venere, ut gem«mas quas ipsi scalpunt, suppositis antiquorum «artificum nominibus, magno pretio vendant stu«diosis quidem, sed inscitis veteris opificii, anti«quitatis cultoribus.*»

[2] Köhler S. 130.

ten immer mehrere, neue Namen zu gewinnen suchen, um nicht durch eine übergrosse Anzahl von Steinen mit demselben Namen den Verdacht der Fälschung zu wecken oder doch den Werth des einzelnen Namens sinken zu lassen. Sie wendeten sich also theils wieder zu dem Verfahren zurück, welches wir in einzelnen Beispielen schon im sechzehnten Jahrhundert angewendet fanden, indem sie dies jedoch auf weit mehrere Namen und auch auf solche Männer ausdehnten, die uns gar nicht als Steinschneider sondern als Vertreter ganz anderer Kunst-Gattungen überliefert sind, theils, obwohl am seltensten, zu einem neuen, früher nie versuchten, indem sie sich auch gewisser Marmor-Inschriften als Stützpunkte für neue Steinschneider-Namen bedienten.

Wie den Mittelpunkt dieses ganzen Treibens Italien bildete, so in Italien Rom und Florenz. Die namhaften Steinschneider, welche sich daran betheiligten, brauchen hier nicht von Neuem aufgezählt zu werden. In wie weit aber die bedeutenderen Gemmen-Händler, vorzüglich der Baron Stosch, bei den einzelnen Steinen die Betrogenen oder die Betrüger waren, wird kaum jemals festgestellt werden können. Köhler, Clarac und andere Gelehrte halten bekanntlich Stosch für den, welcher diese Betrügereien am eifrigsten befördert habe, und allerdings müsste man ihm, dessen ganze Thätigkeit sich im Verkehr mit Gemmen concentrirte, in dessen Händen eine Anzahl der zu seiner Zeit massenweise auftauchenden Gemmen mit gefälschten Künstler-Inschriften zuerst erschien, der mit allen namhaften Steinschneidern, und mit anderen Gemmen-Händlern in enger Verbindung stand, — ihm müsste man wohl eine besondere Beschränktheit zutrauen, wenn er überall nur der Betrogene gewesen wäre. Wenigstens fällt es auf, dass er, der doch auf Steine dieser Art einen ganz vorzüglichen Werth zu legen schien, mehrere davon an Andere verkaufte und selbst nur sehr wenige behielt. Welche aber von den beiden möglichen Annahmen auch das Wahre treffen möge, für die Beurtheilung der einzelnen Steine seiner Sammlung ist es natürlich ganz gleichgültig, ob er der Betrogene war oder der Betrüger.

Eine etwas veränderte Lage der Dinge trat in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein. Zwar die Käufer bewahrten im Ganzen noch genug guten Glauben, um sich noch ziemlich bereitwillig zum Ankauf dieser Waare finden zu lassen und die Steinschneider fanden es daher auch der Mühe noch werth, auf dem betretenen Wege immer weiter vorzuschreiten. Allein diejenigen, welche über geschnittene Steine schrieben, waren nicht mehr alle so leichtgläubig, als früher. Durch die Geldgier des Kunsthandels war nun schon eine so überaus grosse Anzahl von Steinen dieser Art und überdies während eines so kleinen Zeitabschnitts in Umlauf gesetzt worden, dass man schon desshalb nicht mehr Alles für ächt hinnehmen konnte; von den geschätzteren Steinen waren ganze Reihen von Exemplaren zum Vorschein gekommen, die doch unmöglich alle antik sein konnten; die gesuchteren Steinschneider-Namen kehrten nun schon auf einer übermässig grossen Zahl von Steinen wieder; das Treiben der damaligen Steinschneider im Allgemeinen war immer bekannter geworden, ja von so manchem einzelnen Steine war der Betrug durch besondere Umstände offenbar geworden, so schwer dies

auch war, da das gemeinschaftliche Interesse aller Händler und Steinschneider verlangte, überhaupt Nichts davon bekannt werden zu lassen; und die Art, wie sich Natter[1] öffentlich zu rechtfertigen suchte, war nur geeignet, den Verdacht zu vermehren und zu grösserer Vorsicht aufzufordern. Denn darauf, dass Natter selbst die von ihm nach der Antike copirten und mit Steinschneider-Namen versehenen Gemmen immer nur als seine Werke verkauft haben wollte, konnte doch, selbst wenn dies wahr gewesen wäre (das Gegentheil lässt sich mehr als wahrscheinlich machen), Wenig oder Nichts ankommen. Genug, dass Händler und Liebhaber, an welche er sie verkaufte, sie als antike Steine weiter beförderten und dass sie nun mit zahlreichen ähnlichen Producten in den verschiedenen Sammlungen als antike paradirten. So kam es, dass sich bei den Gelehrten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts richtigere Ansichten geltend zu machen anfingen. Zwar Winckelmann hat unsere Kenntniss in dieser Beziehung nicht gefördert, er hat die Gemmen überhaupt viel zu wenig beachtet, als dass er in ihrer Kenntniss einen höheren Standpunkt hätte einnehmen können als die übrigen Gelehrten der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er merkt daher selbst den gröbsten Betrug nicht, und wenn er einige notorische Fälschungen als solche bezeichnet, so geschieht dies eben nur, weil sie notorisch waren. Allein der scharfsinnige Lessing, ein Gelehrter, auf den Deutschland stolz sein kann, wie auf wenige andere, obgleich er die Gemmen-Kunde nur flüchtig berührte, lässt doch in dem Wenigen, was er darüber niederschrieb, erkennen, wie schnell sein Geist ihr Wesen durchdrang, wie richtig er sogleich erkannte, worauf es eigentlich ankam und wie viel er für sie geleistet haben würde, wenn ihn nicht andere Studien mehr angezogen hätten. Aber auch Raspe und selbst Bracci, um von Anderen zu schweigen, haben schon eine nicht unbedeutende Anzahl gefälschter Steine und Inschriften, welche in den Schriften des neunzehnten Jahrhunderts wieder als ächt figuriren, als das bezeichnet, was sie sind, zwar ohne dass diese Urtheile das Resultat einer tiefer eindringenden, im Zusammenhang und nach wissenschaftlicher Methode vorgenommenen Forschung wären (daher sie auch wieder als ächt gelten lassen, was sie mit demselben Rechte hätten verwerfen müssen), wohl aber von einem natürlichen Takt geleitet, der sie trotz ihrer Vorliebe für Steinschneider-Namen doch zur Anerkennung der Fälschung in so manchem einzelnen Falle nöthigte.

Um so merkwürdiger ist die Stellung, welche das neunzehnte Jahrhundert zu dieser Frage eingenommen hat. Die Käufer sind nun klug geworden. Für die Gemmen, die sogenannte Steinschneider-Namen tragen, fehlt alles Zutrauen. Der Handel damit liegt völlig darnieder;

[1] Traité de la méthode antique de graver S. XXIX f. *«Mr. Mariette se fâche presque contre ceux qui mettent aujourd'hui des Inscriptions Grècques sur les pierres gravées. «Mais il n'y a de blamable que celui qui vend à dessein de «telles gravures modernes pour des antiques. A peine étois-«je arrivé à Rome, que le Chevalier Odam m'engagea à «copier la Vénus de Mr. Vettori, à en faire une Danaé et à «y mettre le nom d'Aulus. Je vendis ensuite cette pièce (que «je regarde comme une bagatelle) à Mr. Schwanau, qui «étoit alors gouverneur d'un jeune Prince de Dietrichstein, «et qui paroissoit faire grand cas de cet ouvrage qu'il savoit «être de ma façon. Je n'ai pas honte non plus d'avouer, «que je continue encore aujourd'hui à faire de telles copies, «toutes les fois qu'on me le commande. Mais je defie toute la «terre de me convaincre, que j'en aie jamais vendu une «seule comme antique.»*

und wie seltsam! seitdem hat auch auf ein Mal der im achtzehnten Jahrhundert so übermässig ergiebige Erdboden Italiens fast aufgehört, Steine dieser Art zu liefern. Nur sehr selten, im Vergleich zu dem vorigen, unerschöpflich fruchtbaren Jahrhundert, wagt sich noch ein einzelner, früher unbekannter Stein von jener Gattung an das Tageslicht; noch seltener aber gelingt es, für ihn einen gläubigen Käufer zu finden, und selbst vereinte Kräfte hört man in unserem Jahrhundert neu auftauchende Machwerke dieser Art ohne Erfolg anpreisen. Eine Erscheinung aber wie die Sammlung des Fürsten Poniatowski ist einer Seits so abnorm, dass sie auf die Bestimmung des allgemeinen Charakters unseres Jahrhunderts ohne Einfluss bleibt und zeigt anderer Seits, dass die Steinschneider mit der Uebung auch bedeutend an Geschicklichkeit im Fälschen verloren haben. Nur Griechenland und andere östliche Länder gewähren der italienischen Thätigkeit noch gegenwärtig einen reichen Absatz, indem dort selbst die ärmeren Leute Steine und Glaspasten, die in unseren Tagen in Italien gefertigt und mit unbedeutenden, meist nach antiken Mustern sehr roh geschnittenen Gestalten versehen sind, in grosser Anzahl für geringes Geld kaufen und in ihren Ringen tragen. So besass z. B. jeder der auf einem königlich griechischen Kutter, der mich von der Nordspitze Euboeas nach Stylida übersetzte, befindlichen Seeleute wenigstens einen Ring mit einem unbedeutenden Steine dieser Art. Weder die Besitzer noch die in Städten ansässigen Händler pflegen diese für antik zu halten oder auszugeben, ja die letzteren nennen nicht selten bereitwillig die italienische Quelle, aus welcher sie ihre Waare beziehen. Auch ist letztere meistens von gar keinem oder nur ganz geringem Kunstwerthe und Inschriften sind nur äusserst selten beigefügt. Zuweilen jedoch finden sich darunter auch mehr oder weniger sorgfältig bearbeitete Steine von grösserem Kunstwerthe und diese werden auch als antik von Wohlhabenderen um grössere Preise gekauft. So erklärt es sich, wie in neuerer Zeit von Reisenden, ausser ächten dem Erdboden jener Länder abgewonnenen Steinen, auch mehrere moderne Gemmen italienischer Fabrik mit sogenannten Steinschneider-Namen als ächte Werke des Alterthums aus dem Orient nach dem Occident zurückgebracht werden konnten. Hingegen die gelehrten Sammler von Steinschneider-Namen haben es mit nur wenigen Ausnahmen als das Vortheilhafteste befunden, wieder auf den bekannten Standpunkt Gori's zurückzukehren. Eine Charakteristik im Einzelnen kann ohne Nachtheil der Untersuchung unterbleiben; jedoch das Verdienst Köhler's darf hier nicht übergangen werden, jenes Mannes, der zuerst diese Frage von einem wissenschaftlichen Standpunkte aus mit dem ganzen, ihm angeborenen Scharfsinn und mit nicht geringerer Kunst-Kenntniss und litterarischer Belesenheit angegriffen, der zuerst der Geschichte der Steinschneide-Kunst eine feste Grundlage gegeben und sie mehr gefördert hat, als jeder Andere. Er hat zuerst den Charakter der letzten Jahrhunderte in seinen Grundzügen richtig erkannt. Er hat zuerst den wahren Ausgangspunkt der Inschriften-Fälschungen auf Gemmen überhaupt nachgewiesen. Er hat zuerst für so manchen einzelnen Stein die Frage zur Entscheidung gebracht und wenn er für spätere Forscher noch so Manches zu thun übrig gelassen, mit dem kranken auch manches gesunde Fleisch ausgeschnitten, so scheint dies von der ersten Lösung so grosser

und schwieriger Aufgaben unzertrennlich zu sein. Von den verschiedenen Stützpunkten, deren man sich bei Fälschungen von Steinschneider-Namen bedient hat, hat er dem von mir zuerst genannten und am häufigsten angewendeten seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt und daher hier künftigen Forschern nur Wenig nachzutragen übriggelassen. Weit weniger jedoch ist er bemüht gewesen, den ganzen Umfang der Benutzung des von mir an zweiter Stelle genannten Stützpunktes aufzusuchen, und hat sich hier wesentlich mit dem Namen des Dioskorides begnügt. Endlich den von mir an dritter Stelle angeführten hat er nur ein Mal[1] ganz flüchtig berührt. Es wird also zunächst vornämlich darauf ankommen, diesen beiden Fragen eine genauere Beachtung zu widmen.

Die Untersuchung, deren Resultate ich gegenwärtig der historisch-philologischen Klasse vorlege, beschäftigt sich nur mit der zuletzt genannten Frage; sie beabsichtigt nur die Fälschungen aufzufinden, bei denen die Wahl des Namens auf einer Marmor-Inschrift fusste. Ich zweifele nicht, dass die Zukunft für das hier gewonnene Resultat noch manche Modification bringen wird; und es ist namentlich zu wünschen, dass ein Mal einer von jenen Gelehrten, welche die lateinische Epigraphik zu ihrem eigentlichen Studium machen, zusehen möchte, welche weiteren Hülfsmittel etwa für diese Frage aus diesem überreichen Material zu gewinnen seien. Allein ich glaube auch die Sache selbst und einige nähere Bestimmungen derselben hiemit ausser Zweifel gesetzt zu haben.

Schon im sechzehnten Jahrhundert bezog man die Ausdrücke *caelare*, *caelator* u. s. w. auf das Schneiden der Gemmen und schon damals kam es vor, dass man demgemäss Personen, welche in lateinischen Inschriften mit jenem Prädicat versehen waren, für Steinschneider hielt. Dies lehren uns die Worte, mit welchen Faber[2] von der Gemme mit dem Porträt des Marcellus spricht: *«quippe quae artis hujus peritis ab artifice aliquo aevi Augusti facta videatur, «verbi gratia, ab Epitynchano aut Zosimo, quorum extant nomina in priscis cameis aliisque sculp«turis; vel»* u. s. w. Zwar haben Köhler[3] und Andere aus dieser und ähnlichen Erwähnungen des Zosimus in Faber's Schrift geschlossen, dass es noch zu Faber's Zeit mit dem Namen des Zosimus versehene Cameen gegeben habe, die selbst, so wie jede weitere Nachricht über sie, inzwischen verloren gegangen seien. Allein ich habe schon in den Zusätzen zu Köhler's Schrift[4] darauf aufmerksam gemacht, dass diese Annahme irrig ist. Während die Ausdrücke Faber's an allen übrigen Stellen noch allgemeiner gehalten sind, lässt gerade diese Stelle deutlich erkennen, dass er auf die ehemalige Existenz eines Steinschneiders Zosimus nicht aus zu seiner Zeit noch vorhandenen Cameen, sondern aus der schon damals bekannten Inschrift[5]:

[1] S. 362.

[2] Comm. in Fulvii Ursini Imag. S. 53.

[3] S. 112 f.

[4] S. 296.

[5] Gruter: 639, 12. Scriver zu Martial IV, 39.

D · M ·
M · CANVLEI · ZOSIMI
VIXIT · ANN · XXVIII
FECIT · PATRONVS · LIB · BENEMERENTI
HIC · IN · VITA · SVA · NVLLI · MALEDIXIT
SINE · VOLVNTATE · PATRONI · NIHIL · FECIT
MVLTVM · PONDERIS · AVRI · ET · ARG.
PENES · EVM · SEMPER · FVIT
CONCVPIIT · EX · EO · NIHIL · VNQVA
HIC · ARTE · IN · CAELATVRA · CLODIANA
EVICIT · OMNES . . . .

geschlossen habe. «*In priscis cameis*» nämlich bezieht sich auf Epitynchanus, «*aliisque sculpturis*» auf Zosimus, indem Faber bei dem ersten Ausdrucke den bekannten Germanicus-Stein, bei dem zweiten die angeführte Inschrift im Sinne hatte. Der Berliner Intaglio aber mit dem Namen des Zosimus [1] wurde erst mehr als ein Jahrhundert später bekannt, und ist so beschaffen, dass selbst die gläubigste Zeit den Versuch nicht gewagt hat, den Namen für den des Steinschneiders zu erklären, während Faber vom Zosimus überall als von einem der bedeutendsten Künstler des ganzen Alterthums spricht. Diesem ersten zwar unglücklichen, aber doch nicht von jener blinden Gier nach Steinschneider-Namen, sondern von einer für jene Zeit leicht verzeihlichen Unkenntniss der Sache veranlassten Versuche, in lateinischen Marmor-Inschriften Steinschneider-Namen wiederzufinden, scheint sich bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts kein zweiter angereiht zu haben. Wenigstens findet sich noch in dem 1694 erschienenen Künstler-Kataloge des Junius keine Spur jenes Bestrebens, welches unmittelbar darauf so maasslos hervortrat. Wohl finden wir dort nicht nur die von den alten Schriftstellern genannten Künstler, sondern auch die in damals bekannten Inschriften vorkommenden Männer, denen in denselben irgend eine Art künstlerischer Thätigkeit beigelegt wird, recht fleissig gesammelt. Allein alle werden, wie es nicht anders erwartet werden kann, bei ihrem wahren Namen genannt, ohne irgend einen Versuch, sie in Steinschneider zu verwandeln. Die wirklich als Steinschneider überlieferten Personen werden als «*scalptores gemmarum*» bezeichnet, die «*caelatores*, *aurifices*» u. s. w. bleiben das, was sie waren, «*caelatores*, *aurifices*» u. s. w. Der Versuch, diese und andere in mehr oder weniger ähnlicher Weise thätigen Männer in Steinschneider zu verwandeln, konnte ja überhaupt erst gemacht werden, nachdem die Gier nach Steinschneider-Namen das Urtheil blind gemacht hatte für die einfachsten, völlig zu Tage liegenden Wahrheiten. Diese aber erwachte erst, wie wir schon sahen, am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts.

[1] Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 559. N. 206. Stosch. Abdr. VII, 206. Tölken: Verzeichniss S. 420. No. 258.

Erst um diese Zeit also begann man in Italien, um die neu erwachte Begierde zu befriedigen, und da man in den zahlreichen lateinischen Inschriften (denn diese lagen zunächst) vergeblich nach «*scalptores gemmarum*» suchte, andere mehr oder weniger ähnliche Ausdrücke dieser Inschriften auf die Steinschneidekunst zu beziehen. Dieser Versuch konnte noch am ersten verziehen werden bei den Ausdrücken: «*caelator*» und «*gemmarius*». Allein, da selbst diese nicht häufig gefunden werden, so zog man auch hieher die «*aurifices, aurarii, fabri aurarii, argentarii, fabri argentarii, vascularii, argentarii vascularii, aurarii vascularii, vitrarii, eborarii, museiarii, margaritarii, fabri sigillarii, bractearii, crustarii*» u. s. w., indem man gewöhnlich vorgab, dass die Ausdrücke: «*caelator*» und «*gemmarius*» Steinschneider wirklich bedeuten, unter den übrigen aber Steinschneider zu verstehen seien, welche diese Kunst nur neben den durch jene Ausdrücke wirklich angezeigten Thätigkeiten ausgeübt haben. Ausserdem dürfte diese Wendung des Bestrebens weniger von den Gemmen-Liebhabern und Gelehrten, als von den Steinschneidern und Gemmen-Händlern jener Zeit (so weit nicht Gemmen-Händler und Gemmen-Liebhaber oder Gelehrte in einer Person vereinigt waren) zuerst angeregt worden sein. Den Ersteren lag Wenig oder Nichts an Steinschneider-Namen, so lange diese noch nicht auf Gemmen nachgewiesen waren, die von ihnen geschnitten sein sollten; die Letzteren bedurften für jeden auf Gemmen neu einzuführenden Namen (und immer neue Namen brauchten sie aus den schon genannten Gründen) eines neuen Stützpunktes. Die Ersteren besassen in der Regel so viel Kenntniss des Alterthums, dass sie trotz ihrer Sehnsucht nach Steinschneidern das Gewagte einer solchen Behauptung mehr oder weniger deutlich fühlten, so lange nicht eine namhafte Reihe von Beispielen, die natürlich Anfangs nicht vorhanden sein konnte, eine wenigstens für den Kurzsichtigen hinreichende Gewähr zu bieten schien. Die Letzteren setzten sich um so leichter über jedes Bedenken hinweg, je weniger sie es zu würdigen verstanden, wenn nur der Betrug gelang und den gehofften Gewinn brachte. Obgleich sich daher die Steinschneider dieses Stützpunktes sicher schon vor 1723 bedient haben, so spricht sich doch noch in diesem Jahre Stosch[1] in Betreff der Identität des vascularius Thamyrus und des Steinschneiders dieses Namens mit einer gewissen Vorsicht aus, wenn er uns auch hinreichend erkennen lässt, wohin er sich neigt. Er sagt: «*Thamyri vascularii mentio habetur in Inscriptione Gruteriana (DCXLIII, 4.): L. Maelius, «L. L. Thamyrus Vascularius Sibi Et Durandae P. L. Cytheridi, Et L. Maelio L. «F. Flacco Filio Ejus. Quir. Ser. Aed. Cur. Et Ser. Q. Et Libertis Libertabusque Suis. «Licet autem Salmasius (Exerc. Plin. in Solin. p. 736) et Pancirollus (De Corp. Artif. §. 14) «contendant, Vascularios argenteis tantum vasibus conficiendis exsculpendisque operam dedisse, «potuere tamen etiam hoc nomine appellari ii, qui Onychina Murrhyna aliaque gemmea vasa ana-«glypho opere caelabant, ac etiam gemmarum scalptores, et, licet haec pura puta conjectura sit, «forsan ille in veteri marmore memoratus Thamyrus idem fuit, ac is, qui Sphingem incidit lucidis-*

[1] Gemmae Caelatae S. 92.

«simae Sardae, quam Carneolam dicunt.» In ähnlicher Weise äussert sich im Jahre 1727 Gori[1]: *«Cum in vetustis Inscriptionibus numquam nominentur Gemmarum Scalptores (qui a «Graecis δακτυλιογλύφοι, anulorum Scalptores appellantur, ut apud Diogenem Laërtium, qui «in vita Pythagorae, Mnesarchum ejus patrem laudat anulorum Scalptorem,) licet memorentur «apud Gruterum Caelatores auri et argenti pag. DLXXXII, 5. et Gemmarii apud Fabrettum «Inscr. Antiqu. Cap. II, p. 89, n. 172. qui gemmas vel negotiabantur, vel in vestibus, vel in cal«ceis et scyphis inserebant; videant docti Viri an fortassis Aurificum nomine intelligi quoque possint «Gemmarum Scalptores, vel Aurificum Collegio comprehendantur, quod celebratur in Gruterianis «pag. CCLVIII, 7. et DCXXXVIII, 9. Quemadmodum enim Collegium Fabrum plures artifices «complectebatur, Ferrarios, Materiarios, Tignuarios, Eborarios, pluresque alios; ita Aurificum «Collegium non eos tantum qui aurum arte elaborabant, ut in lege 34. D. de auro et arg. leg., «verum etiam qui gemmas tractabant et sculpebant, fortassis comprehendisse non abs re est. Id etiam «insinuare videtur Romanum vetus Epigramma a Sponio relatum in Miscellaneis pag. 219, in quo «Pagi pueri praestantia et ars his praesertim versibus exprimitur:*

«Noverat hic docta fabricare monilia dextra
«Et molle in varias aurum disponere gemmas.

«Praeterea eximii duo Gemmarum Scalptores EPITYNCHANVS et AGATHOPVS, qui au«reo Augusti aevo floruerunt, quorum inscalptas Gemmas et opera nuper edidit Cl. Vir Philippus «Stoschius Tabula V. ex Dactyliotheca Andreinia, et Tabula XXXII ex Dactyliotheca Strozia, in «sepulcralibus hisce Titulis supra relatis n. CXV et CXVIII nominantur et aurifices dicuntur; qui «fortassis ad ipsos pertinent.» Jedoch im Jahre 1767 hatte dieser Gelehrte (und mit ihm ohne Zweifel viele Andere) jedes etwaige Bedenken gegen diese Ansicht so glücklich überwunden, dass er im dritten Abschnitt seiner *historia glyptographica*[2] unter der Aufschrift: *«Praestantium «antiquorum scalptorum gemmariorum nomina ex vetustis monumentis et scriptoribus depromta»* ein Verzeichniss geben konnte, in welchem alle jene von mir oben genannten Prädicate und die in Inschriften mit ihnen versehenen Personen aufgeführt und so weit als möglich mit entsprechenden Namen auf Gemmen identificirt werden; und wenn noch hie und da eine etwas beschränkende Redeform gewählt wird, so ist diese natürlich in einem solchen Zusammenhang ohne jede Bedeutung. Dass sich aber auch in unserem Jahrhundert die meisten Sammler von Steinschneider-Namen mehr oder weniger eng dieser Ansicht Gori's angeschlossen haben, selbst ohne ihm überall das Verdienst der ersten Entdeckung ungeschmälert zu lassen, wird Niemanden wundern.

Fragen wir nun nach den Gründen, deren man sich zur Unterstützung dieser Ansicht bedient, so war und ist der Hauptgrund der schon angedeutete, welcher natürlich von den Betheiligten verschwiegen wird, für die Steinschneider und Händler die Begierde nach Gewinn, für die Gelehrten und Liebhaber die Begierde nach Steinschneider-Namen. Dazu kam aber all-

[1] Columb. Liviae S. 154. [2] S. 39 ff.

mälig auch ein ostensibler Grund, der, als mit der Zeit immer mehrere Steine mit den Namen ihrer angeblichen Verfertiger in Umlauf gesetzt waren, immer mehr Gewicht zu erhalten schien. Man wies nämlich und weist noch auf die wenigstens gegenwärtig auffallend grosse Anzahl zum Theil sehr seltener Eigennamen hin, welche zugleich in lateinischen Marmor-Inschriften mit irgend einem jener Prädicate und auch auf einer grösseren oder geringeren Zahl geschnittener Steine in der Form von Steinschneider-Namen vorkommen und macht offenbar mit Recht darauf aufmerksam, wie unglaublich es sei, dass eine so häufige Uebereinstimmung überall eine rein äusserliche und zufällige sei, wie glaublich hingegen, dass wenigstens bei einer grösseren oder geringeren Anzahl jener Namen diese Uebereinstimmung durch einen unmittelbaren Zusammenhang veranlasst worden sei. Dadurch aber glaubt man sich zu dem Schluss berechtigt, dieser Zusammenhang bestehe darin, dass derselbe, sowohl in jenen Marmor-Inschriften als auch auf geschnittenen Steinen vorkommende, Name eine und dieselbe Person bezeichne.

Allein eben so leicht und deutlich, als die Gültigkeit jenes Vordersatzes einleuchtet, springt auch die Unzulässigkeit der davon abgeleiteten Folgerung in die Augen. Denn zunächst muss wenigstens so viel zugestanden werden, dass da, wo derselbe Name nicht rein zufällig wiederkehrt, sondern wirklich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Marmor und Gemmen-Inschrift Statt findet, dieser Zusammenhang auch darin bestehen könne, dass ein moderner Fälscher, indem er nicht ohne Grund darauf rechnete, dass man vielmehr die andere Schlussfolgerung ziehen werde, sich der Marmor-Inschrift als Stützpunkt bedient habe, um einen neuen Künstler-Namen in die Welt einzuführen, und dass so der Name der Mutter-Gemme enstanden sei, von welcher er dann auf die Tochter-Gemmen überging. Wägt man aber diese beiden möglichen Schlussfolgerungen nach ihrer grösseren oder geringeren Berechtigung gegen einander ab, so ergiebt sich für die zweite selbst bei dem geringsten Maasse von Unbefangenheit ein so entschiedenes Uebergewicht, als man bei historischen Fragen nur immer erwarten kann.

Um nur auf das Wichtigste aufmerksam zu machen, so erinnert man sich sogleich der allgemein bekannten und zugestandenen Thatsache, dass moderne Fälschung namentlich seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts an den angeblich antiken Steinschneider-Namen einen so ausgedehnten und so geschickt ausgeführten Antheil hat, wie in keiner anderen Kunst-Gattung. Man bemerkt ausserdem bald, dass die meisten jener Gemmen mit Namen, die auch in lateinischen Marmor-Inschriften vorkommen, erst aufzutauchen anfangen, nachdem jene emsige Industrie schon erwacht war. Weiter lehrt die genauere Betrachtung der einzelnen hierbei in Frage kommenden Gemmen-Inschriften, dass sich der grössere Theil, selbst wenn man von der Quelle der Namen ganz absieht, doch bald vollkommen deutlich bald mit hoher Wahrscheinlichkeit als modernen Ursprungs zu erkennen giebt, überdies aber bei einigen davon eine andere Quelle des Namens gar nicht aufzufinden ist; dass ein anderer Theil zwar antik ist, aber nicht die Steinschneider nennen will, und dass bei keinem einzigen auch

nur das entfernteste weitere Anzeichen der Identität der genannten Person mit der in der entsprechenden Marmor-Inschrift erwähnten vorliegt, während sich bei so manchem Namen, selbst wenn man die Aechtheit und die Qualität als Steinschneider einräumen könnte, doch wenigstens nicht geringe chronologische Bedenken erheben würden. Ferner schliesst sich das Bekanntwerden einiger von diesen Gemmen-Inschriften an das der entsprechenden Marmor-Inschrift nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich so eng an, dass es fast scheint, als könne dort nur eine besondere Kurzsichtigkeit den wahren Zusammenhang verkennen; und endlich hat der Kunsthandel selbst bei einem dieser Namen durch eine, allerdings in ganz anderer Absicht erfundene, Sage in hinreichend verständlicher Weise seine Quelle verrathen, die eben von der in Rede stehenden Art ist.

Fragt man weiter nach der grammatischen Berechtigung der der unsrigen entgegenstehenden Ansicht, so will ich in Hinsicht des Ausdrucks *caelator*, der für unsere Untersuchung ziemlich gleichgültig ist, weil er vielleicht in dieser Weise gar nicht gemissbraucht worden ist, nur kurz darauf aufmerksam machen, wie deutlich sich aus der Etymologie des Wortes und aus den von Forcellini unter den Worten: *caelamen*, *caelator*, *caelatura*, *caelatus*, *caelo*, *caelum* gesammelten Stellen ergiebt, dass mit diesen Ausdrücken ursprünglich und eigentlich nur jene Art der Metallarbeit bezeichnet wurde, welche auf der einen Seite einer Metall-Platte Figuren in der Weise hohl einarbeitet, dass sie auf der anderen, für den Anblick bestimmten, erhaben werden, und dass es nur Folge theils der Unkenntniss, theils der Ungenauigkeit im Ausdruck ist, wenn zuweilen einige Schriftsteller diese Worte auch auf Marmor-Reliefs oder Cameen übertrugen, die gar keine hohle Seite haben, oder vielleicht auch auf vertieft geschnittene Gemmen, an denen eine erhabene Seite gar nicht vorhanden, und eben desshalb nicht diese, sondern die hohle Seite für den Anblick bestimmt ist. Dass sich aber auch die Künstler selbst und die eigentliche Kunst-Sprache, die man doch wohl in Grab- und ähnlichen Inschriften angewendet erwarten darf, diese Freiheit genommen haben, dafür fehlt es bis jetzt noch an jeder Andeutung. Wohl aber kann man es von dem oben erwähnten *Caelator Zosimus*, den Faber für einen Steinschneider hielt, durch die Worte des Plinius[1]: «*Vasa ex argento mira «inconstantia humani ingenii variat, nullum genus officinae diu probando, nunc Firmiana, nunc Clodiana, nunc Gratiana*» ausser allen Zweifel setzen, dass er ein Silber-Arbeiter war.

Auch von dem Ausdrucke *gemmarius* muss zugestanden werden, dass er einen Gemmenschneider bedeuten könne. Dafür aber, dass er wirklich im Alterthum so gebraucht worden sei, liegt bis jetzt weder bei einem Schriftsteller, noch in einer Inschrift eine Andeutung vor. Hingegen wissen wir, dass der eigentliche Ausdruck *scalptor gemmarum* war, und man sieht gar nicht ein, warum er in Inschriften, wenn sie wirklich von Steinschneidern sprechen wollten, so regelmässig gemieden und mit anderen vertauscht worden sei, die auch eine andere Auffassung wenigstens zulassen. Allerdings hat Gori in der oben angeführten Stelle einen

[1] Hist. nat. XXXIII, 139.

Grund dieser Art zwar nicht für den Ausdruck *gemmarius*, wohl aber für den: *aurifex* nachzuweisen gesucht, indem er vermuthet, dass die Steinschneider in Rom Glieder des in Inschriften erwähnten *collegium aurificum* gewesen sein möchten. Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass, wenn dies auch der Fall gewesen wäre, doch desshalb der einzelne Steinschneider noch nicht *aurifex* genannt werden konnte, dass aber auch unter einen so bestimmten Ausdruck, wie *collegium aurificum* d. h. ein Collegium von Männern, welche Gold bearbeiten, nicht füglich auch Männer mitbegriffen werden konnten, welche Edelsteine schneiden, während unter einen so allgemeinen Ausdruck, wie *collegium fabrum*, der Natur der Sache nach mannigfache einzelne Arten der Thätigkeit fallen. Was aber die von Gori angeführte und von Spon edirte Inschrift, die seitdem eine so grosse Rolle in dieser Frage spielt, beweisen soll, ist gar nicht abzusehen, da darin gar nicht vom Schneiden, sondern vom Fassen der Gemmen die Rede ist, und es sich doch auch ohne jedes ausdrückliche Zeugniss von selbst versteht, dass dies auch im Alterthum nicht die Sache der Steinschneider, sondern die der Gold- und Silber-Arbeiter war.

Jedoch zu behaupten, dass die Ausdrücke *aurifex* und *margaritarius* Steinschneider geradezu bedeuten, hat erst Hr. Raoul-Rochette für gut befunden. Zwar von dem *margaritarius* meint er[1]: «*la chose est peut-être moins certaine*», allein vom *aurifex* sagt er[2]: «*Sur «le sens du mot Aurifex, pour signifier un graveur sur métal et sur pierres, nous possédons «un témoignage aussi curieux qu'authentique, c'est celui-ci de Cicéron, in Verr. IV, 25, 56: Cum «vellet sibi annulum facere, aurificem jussit vocari in foro... ei palam appendit aurum, hominem «in foro sellam jubet ponere et facere annulum, omnibus praesentibus.*» Die Worte Cicero's lauten vollständig: «*Sunt vestrum aliquammulti, qui L. Pisonem cognoverunt, hujus L. Pisonis, qui «praetor fuit, patrem. Ei, quum esset in Hispania praetor, qua in provincia occisus est, nescio quo «pacto, dum armis exercetur, annulus aureus, quem habebat, fractus est et comminutus. Quum vel«let sibi annulum facere, aurificem jussit vocari in forum ad sellam, Cordubae, et ei palam ap«pendit aurum. Hominem in foro sellam jubet ponere et facere annulum, omnibus praesentibus.*» Wenn nur nicht etwa Jemand bei dieser ausführlichen Erzählung Cicero's, in welcher kein Wort über das Schneiden einer Gemme gesagt wird, auf den Gedanken kommt, jener Ring könne vielleicht, wie so viele uns aus dem Alterthum erhaltene, des Edelsteins ganz entbehrt haben!

Was die übrigen der genannten Ausdrücke betrifft, von denen man gewöhnlich behauptet, die diese Thätigkeiten ausübenden Männer seien nur nebenbei Steinschneider gewesen, so kann ich mich hier eines weiteren Eingehens auf die Frage, in wie weit sie überhaupt auch nur eine künstlerische Thätigkeit anzeigen, enthalten. Ich kann bei den Gold- und Silber-Arbeitern stehen bleiben, da das, was von diesen gilt, in einem noch höheren Grade auf alle Uebrigen Anwendung findet. Ich brauche nur darauf aufmerksam zu machen, wie sonderbar es doch ist, dass in Rom während der Zeit des höchsten Glanzes die so schwierige Steinschnei-

[1] Lettre à M. Schorn, S. 110.

[2] Lettre à M. Schorn, S. 78.

dekunst, die eines ganz besonderen Talentes und langer, sorgfältiger Uebung bedarf, nur nebenbei von Leuten geübt worden sei, deren eigentliche Thätigkeit ganz andere Dinge betraf; wie sonderbar, dass dies gerade Leute waren, deren anderweitige Thätigkeit sich kaum, wenn man sie in ihrer höchsten Vollkommenheit denkt, dem minutiösen und zarten Verfahren annähert, das unzertrennlich von der Steinschneidekunst ist, ihrem Mechanismus nach aber von der des Steinschneiders durchaus verschieden ist; wie sonderbar, dass trotzdem wenigstens ein Theil dieser Männer wahre Meisterwerke (denn auch Steine dieser Art kommen hier in Betracht) zu liefern im Stande war; wie sonderbar, dass dennoch keine einzige jener wortreichen Grabschriften dieses anderweitige Verdienst wenigstens neben der eigentlichen Thätigkeit des einzelnen Mannes ausdrücklich hervorhebt. Steht dies nicht Alles mit dem gewöhnlichen Gange menschlicher Dinge im Widerspruch?

Man wendet ein, der Umstand, dass es in den zahlreichen lateinischen Inschriften so sehr an Namen mangele, deren Träger von ihnen als Steinschneider bezeichnet würden, sei doch sehr auffallend und könne nur darin seine Erklärung finden, dass diese unter anderen Bezeichnungen mitzuverstehen seien. Warum mag man wohl nicht dieselbe Behauptung auch in Betreff der griechischen Vasenmaler und der griechischen Marmor-Inschriften, namentlich der attischen, ausgesprochen haben, da uns doch von Athen aus der Blüthezeit der Vasenmalerei so viele Marmor-Inschriften geblieben und gerade dort die Vasenfabrication besonders thätig betrieben wurde? Wie viele Maler und Bildhauer, deren es doch wohl in Rom während seiner Glanz-Periode eine noch etwas grössere Anzahl gab, als Steinschneider, finden wir denn in den römischen Inschriften genannt? Und sollte sich gar keine andere Ursache dieser Erscheinung auffinden lassen? Die meisten römischen Grabschriften (und um solche handelt es sich hier vorzugsweise) stammen ja aus den Gräbern vornehmer römischer Familien, in denen zugleich ein mit ihnen verbundener Schwarm von Freigelassenen und Sklaven eine Ruhestätte und Erinnerungs-Steine für die Nachwelt fand. Wie nun, wenn die Ausübung der eine besonders glückliche Anlage voraussetzenden Steinschneidekunst, nicht so häufig, wie die der gewöhnlichen Gold- und Silber-Arbeit, des Mosaiks u. s. w., in die Hände von Sklaven und Freigelassenen übergegangen, sondern vorzugsweise in denen freier Griechen geblieben wäre? Wäre dann jene Erscheinung nicht eine natürliche Folge hiervon? Und wenn diese Vermuthung nicht das Wahre treffen sollte, kann sich wohl eine besonnene Forschung entschliessen, um für eine unerklärte Erscheinung eine Erklärung zu finden, der Sprache und der Natur der Sache eine Gewalt anzuthun, wie die in Rede stehende ist?

Man wendet ferner ein, das technische Verfahren der Goldarbeiter und der übrigen hieher gezogenen Künstler sei dem der Steinschneider so ähnlich, dass darin die ganz natürliche Veranlassung zu dieser Verschmelzung liege. Ich muss Jeden, der sich über die Sache wirklich unterrichten will, ersuchen, sich selbst zu den Männern zu begeben, welche gegenwärtig diese verschiedenen Thätigkeiten ausüben. Er wird sich so am besten mit eigenen Augen überzeugen können, dass das technische Verfahren der Steinschneidekunst von Grund aus verschie-

den ist von dem aller anderen hieher gezogenen Thätigkeiten; er wird so am besten aus dem Munde dieser Männer selbst vernehmen können, dass sie in der Erfahrung uud Kenntniss des ihrer Thätigkeit eigenthümlichen Verfahrens für die Erlernung der Steinschneidekunst keine grössere Unterstützung finden, als etwa der Bildhauer, der auch die Malerei ausüben will, in der ihm eigenen Erfahrung oder umgekehrt. Die Aehnlichkeit beschränkt sich wesentlich auf die, welche zwischen der Demant-Spitze und dem Grabstichel besteht. Und doch wie geschickt kann man in der Handhabung eines dieser Instrumente sein, und zugleich wie ungeschickt in der des anderen, da immer noch zwischen der Beschaffenheit beider Instrumente und der mit ihrer Hülfe zu bearbeitenden Materiale eine so grosse Verschiedenheit besteht, dass die Handhabung die Aufmerksamkeit auf ganz verschiedene Dinge zu richten hat! Und überdies ist die Demant-Spitze für den Steinschneider gerade das am meisten untergeordnete Instrument, welches ihm in der Regel nur dazu dient und dienen kann, einige Einzelheiten einer im Wesentlichen vollendeten Arbeit noch schärfer und bestimmter auszuführen. Wenngleich es aber eine bekannte Sache ist, dass im Alterthum die Malerei und Bildhauerei gar nicht selten von derselben Person zugleich ausgeübt wurde, so hat es doch noch Niemand für vereinbar mit den Anforderungen einer besonnenen Forschung gehalten, einen mit einem Maler gleichnamigen Bildhauer ohne weitere Anzeichen, wie man hier thut, für dieselbe Person zu erklären. Auch hat Clarac jene Verschiedenheit der Technik im Gegensatz zu Hrn. Raoul-Rochette wiederholt hervorgehoben, und wenn sich auch die wissenschaftliche Methode dieses übrigens mannigfach verdienten Mannes wenig oder nicht über die der gewöhnlichen Sammler von Steinschneider-Namen erhob, so besass er doch, wie hinreichend bekannt ist, eine weit genauere Kenntniss der Technik, als alle übrigen. Ich setze daher eine dieser Stellen[1] wörtlich hieher:
«Il me semble que M. Raoul-Rochette établit peut-être une trop grande affinité entre la gravure «sur pierres fines et la ciselure. Leurs procédés sont tout-à-fait différents. Le ciseleur en«lève le métal avec le burin et le ciselet qu'il tient à la main, tandis que le graveur présente sa pierre «à la bouterolle qui l'use peu-à-peu. Ce travail est beaucoup plus difficile que l'autre. Aussi y a-t-il «beaucoup plus de ciseleurs que de graveurs sur pierres fines. Il est vrai aussi que chez les anciens «il pouvait en être autrement, et qu'il y a même de très belles médailles où l'on croit reconnaître le «travail simultané du burin, du touret et de la bouterolle. Cette réunion de diverses manières d'opé«rer de deux arts qui se touchent sans se confondre pouvait donner beaucoup de moelleux à la gra«vure des médailles. Je croirais aussi volontiers, ainsi que je l'ai indiqué ailleurs, que les anciens «ont pu employer en grand le procédé du touret et de la bouterolle dans toutes les formes dont elle «est susceptible et l'avoir adapté au travail de grandes masses de pierres très dures, telles que le por«phyre, les serpentins ou les ophites, et les divers granits dont ils nous ont laissé des ouvrages traités «avec tant de délicatesse, et où ces pierres qui offrent tant de résistance à l'outil, paraissent plutôt «pétries et maniées comme de l'argile que taillées à la pointe d'acier et au ciseau. Mais le touret et

[1] Catal. des artistes, S. 227.

« la bouterolle se seraient alors employés d'une manière entièrement opposée à celle dont, pour la « gravure sur pierres fines, la glyptique les mettait en oeuvre. »

Man wendet endlich ein, dass auch die Ausübung der Stempel- und der Stein-Schneidekunst im Alterthum in der Regel in denselben Personen vereinigt gewesen sei. Diese zuerst nur als flüchtige Vermuthung ausgesprochene Ansicht ist bald von Anderen, deren Wünschen sie entsprach, nachgesprochen worden, ohne dass ihre Gültigkeit weiter untersucht worden wäre, und nur Hr. Raoul-Rochette hat sich bemüht, ihr nachträglich eine Grundlage zu geben. Es wird daher nöthig sein, den von Hrn. Raoul-Rochette vorgebrachten Gründen eine etwas genauere Betrachtung zu widmen. Er beginnt den *« Graveurs en médailles et en pierres fines »* überschriebenen Abschnitt seiner Lettre à Mr. Schorn mit den Worten [1]: *« Je réunis sous un titre « commun des artistes qui exercèrent une profession dont les procédés ont trop d'analogie et les pro- « ductions trop de ressemblance, pour qu'ils n'aient pas constitué, dans l'antiquité comme chez les « modernes, une seule et même classe. »* In Betreff der angeblichen Aehnlichkeit zwischen der Technik des Steinschneiders und der des Stempelschneiders kann ich nur dasselbe wiederholen, was ich eben über die der aurifices u. s. w. gesagt habe, und verweise ausserdem noch auf eine andere Aeusserung Clarac's [2]. Was aber die Behauptung betrifft, dass die Stein- und Stempelschneider in der neuen Zeit nur eine und dieselbe Classe bilden, so spricht doch wohl Hr. Raoul-Rochette hier nur von seiner eigenen Vorstellungsweise, nicht aber von der Wirklichkeit. Denn wenngleich es Niemandem unbekannt ist, dass einige der namhafteren Steinschneider der neuen Zeit auch Stempel geschnitten haben, so ist es doch wohl selbst von diesen Keinem, geschweige denn den weit zahlreicheren, welche nur Steine oder nur Stempel schnitten, eingefallen, sich desshalb, weil er Steine schnitt, zugleich für einen Stempelschneider zu halten, oder umgekehrt; ja, obgleich ich mich namentlich in Deutschland und Italien unter den jetzt lebenden Stein- und Stempelschneidern ziemlich fleissig umgesehen und mit Einigen eine längere Zeit hindurch in täglichem Verkehr gestanden habe, habe ich doch unter ihnen keinen kennen gelernt, der beide Künste zugleich ausgeübt hätte. Hr. Raoul-Rochette fährt fort: *« Déjà, depuis long-temps, on s'était étonné de ne posséder aucun renseignement sur les « auteurs de ces belles monnaies des républiques grecques, plusieurs desquelles sont au nombre des « chefs-d'oeuvre de l'art antique, et de ne trouver le nom d'aucun de ces artistes cité dans quelque « texte classique; et la seule explication plausible qu'on eût cru pouvoir donner de ce silence de l'an- « tiquité, c'était que les graveurs en médailles, étant confondus avec les graveurs en pierres fines sous « une même dénomination, les notions qui concernaient les uns s'appliquaient aussi aux autres, et « qu'ainsi les noms de beaucoup de graveurs en pierres, qui nous étaient connus par leurs inscrip- « tions mêmes et par quelques témoignages historiques, pouvaient avoir été ceux d'autant de graveurs « en médailles. »* Warum mag wohl Hr. Raoul-Rochette nicht auch darüber in ein ähnliches Staunen gerathen, dass die alten Schriftsteller die Namen der einzelnen Vasenmaler, von denen

[1] S. 69.

[2] Catal. des art. S. 244 f.

uns doch auch mehr als ein treffliches Werk hinterlassen ist, mit einem ähnlichen Stillschweigen übergangen haben? Wie ist es wohl möglich, auf die hier von ihm versuchte Weise jenes Stillschweigen erklären zu wollen, da ja Plinius auch von den Steinschneidern nur vier namhaft macht, und nur noch ein paar Andere von anderen Schriftstellern genannt werden? Und was soll hier, wo es sich um das Stillschweigen der Schriftsteller handelt, der Hinweis auf die angeblichen Steinschneider-Namen auf Gemmen? Die wahre Ursache dieser Erscheinung liegt so nahe, dass sie schon von mehr als einem Gelehrten nachgewiesen worden ist und dass es fast scheint, als könne sie nur von dem verkannt werden, welcher den Künstler-Katalog um jeden Preis anzuschwellen bemüht ist. Die Stempelschneider, wie die Vasenmaler, und zum grösseren Theile selbst die Steinschneider, die selten selbstständig componirten, wurden von den Alten, die sich von einer so grossen Fülle von Kunstwerken ersten Ranges umgeben sahen, nicht mit Unrecht nur als solche betrachtet, welche wesentlich dem täglichen Bedürfniss dienten, nicht aber den höheren Anforderungen der frei und selbstständig schaffenden Kunst zu entsprechen vermochten, so reizend und lieblich auch so manche ihrer Werke waren und darum sahen sich die Schriftsteller nicht veranlasst, die Namen der Einzelnen aufzuzeichnen und der Nachwelt zu überliefern. Weiter unten[1] schreibt Hr. Raoul-Rochette: *«J'ai dit plus haut que la plupart des historiens de l'art antique s'étaient accordés dans l'opinion «que les graveurs en pierres fines devaient avoir été pour la plupart les graveurs de la monnaie, à «raison de l'analogie des procédés qu'emploient ces deux branches de l'art statuaire. Tel était l'avis «de l'illustre Heyne, le premier, je crois, des antiquaires modernes qui aient exprimé cette opinion «adoptée par M. Fr. Jacobs, qui l'a soutenue par des considérations nouvelles (Münchner Denk«schriften Th. V. S. 9.).»* Alles, was Jacobs an der angeführten Stelle über die Steinschneider und ihre Vermischung mit den Stempelschneidern sagt, besteht in folgenden Worten: *«Dass «aber Gemmenschneider auch dieses Geschäft* (nämlich: Stempel zu schneiden) *verrichtet, möchte «wahrscheinlicher sein* (nämlich: als dass es von namhaften Bildhauern verrichtet worden sei), *«da in der That der Typus mancher Münzen, von Griechenland in's besondere, den schönsten Gemmen «in Zeichnung und Ausführung gleichzustellen ist.»* Ob wohl Hr. Raoul-Rochette eine so flüchtig hingeworfene, und so bedingte Aeusserung, auch wenn sie seinen Wünschen nicht entspräche, durch die Bezeichnung *«soutenir une opinion par des considérations nouvelles»* hervorheben würde? Man wird wenigstens schon hiernach ahnen können, wie es ungefähr mit den Gründen der übrigen von ihm an der angeführten Stelle aufgezählten Gelehrten steht. Er fährt fort: *«J'ai pu produire «à mon tour quelques arguments propres à l'appuyer. Ainsi, j'ai fait observer que le nom de scalp«tores (sacrae monetae), par lequel sont désignés, sur une belle inscription latine, les graveurs de «la monnaie romaine, est précisément le même nom que Pline donne aux graveurs sur pierres; et il «est certain que la communauté de nom appliquée aux deux branches de la glyptique, semble impli«quer, pour ceux qui les cultivaient, l'identité de profession.»* Ich schweige von den den lateini-

[1] S. 77.

schen Ausdrücken: *scalptor monetae* und *scalptor gemmarum* entsprechenden französischen: *graveur en médailles* und *graveur en pierres fines*, und von den deutschen: *Stempelschneider* und *Steinschneider*, da uns ja Hr. Raoul-Rochette schon belehrt hat, dass heut zu Tage beide Klassen von Künstlern identisch sind. Allein da diesem Gelehrten doch ohne Zweifel auch die weiteren Folgen nicht entgangen sein werden, die sich an dieses neue logische Gesetz anschliessen werden, sobald es einmal zur Anerkennung gelangen wird, so dürfen wir von ihm gewiss sehr interessante, neue Aufklärungen über das Verhältniss zahlreicher technischer Thätigkeiten zu einander erwarten, z. B. für Deutschland über die Identität der Goldschmiede und Hufschmiede, der Buchbinder und Fassbinder, der Uhrmacher und Schuhmacher u. s. w. Nachdem hierauf die schon erwähnte neue Erklärung des Wortes *aurifex* vorgetragen ist, liest man Folgendes: *« On pourrait alléguer encore d'autres indices qui tendent tous à la même conclusion, par exemple, la ressemblance presque absolue qui existe pour la composition, pour le style et pour les principaux détails de l'exécution, entre le célèbre camée d'Athénion et un bronze de la collection Albani (T. I, tab. XIX.); d'où résulte la certitude que le camée a servi de modèle à la médaille, ou, si l'on veut, la médaille au camée; et, suivant toute apparence, que l'un et l'autre travail sont dus à la même main. »* Die Gleichheit der Composition würde für die Frage, ob der berühmte Cameo des Athenion und die von Venuti[1] edirte Münze des Antoninus Pius (denn diese meint Hr. Raoul-Rochette) von demselben Künstler herrühren, ganz gleichgültig sein, da ja Jedermann weiss, wie häufig die alten Künstler, und in's besondere die Stein- und Stempel-Schneider, Compositionen Anderer wiederholt haben. Alles würde nur auf die vollkommenste Uebereinstimmung des Stils, selbst in den feinsten Zügen, ankommen, um nur mit irgend einiger Wahrscheinlichkeit eine Identität beider Künstler vermuthen zu können. Hr. Raoul-Rochette wird es aber wohl dem Leser, welcher die Abbildung der Münze nachgesehen hat, verzeihen, wenn er auf den Gedanken kommt, Hr. Raoul-Rochette habe nicht einmal das anderswoher entlehnte Citat nachgeschlagen, geschweige denn die Münze selbst, oder doch einen Abdruck gesehen, wenn auch ohne das Letztere ein eingehendes Urtheil über den Stil gar nicht möglich ist. Denn aus der Abbildung ergiebt sich doch so viel, dass die Composition von der behaupteten *«ressemblance presque absolue»* so weit entfernt ist, dass sie eben nur den allgemeinsten, auch aus anderen Gemmen und Werken anderer Kunstgattungen (z. B. einem Vasengemälde[2]) hinreichend bekannten Gedanken mit dem Cameo gemein hat, indem, um nur das Wichtigste anzudeuten, Zeus auf der Gemme von vorn, auf der Münze vom Rücken zu sehen ist, auf der Gemme mit der linken Hand das Skeptron, auf der Münze mit derselben Hand die Zügel ohne Skeptron hält, auf der Gemme den rechten Arm herabsenkt, auf der Münze ihn in die Höhe streckt, auf der Gemme zwei Giganten angebracht sind, auf der Münze nur einer und zwar in einer von jenen durchaus verschiedenen Stellung, so wie

[1] Antiqua numismata maximi moduli To. I. Tab. 19. Vergl. Trésor de numism. et de glypt. Galer. Mythol. Pl. IV. Fig. 4.

[2] Tischbein: Engravings I, 31.

auch die Bewegungen der Pferde auf beiden Werken ganz wesentlich verschieden sind. Schon hieraus wird man abnehmen können, was man ungefähr von der Versicherung der «*ressemblance presque absolue*» in Bezug auf den Stil zu halten habe. Wer aber den berühmten, meisterhaft behandelten und auf das Sorgfältigste in alle Einzelheiten durchgeführten Cameo gesehen hat und durch andere Münzen aus der Zeit des Antoninus Pius weiss, wie ungefähr die Stempelschneider seiner Zeit zu arbeiten pflegten, dem wird, selbst ohne dass er die in Rede stehende Münze selbst gesehen hat, kaum ein Zweifel darüber übrig bleiben, dass beide Werke von ganz verschiedenen Künstlern herrühren. Hr. Raoul-Rochette beschliesst seine Beweisführung mit den Worten: «*Sur ce point donc que, du moins à l'époque romaine, les graveurs «de monnaies étaient aussi pour la plupart des graveurs en pierres fines, il semble qu'il ne puisse «rester des doutes raisonnables; mais peut-on inférer de là que le même usage régnait aussi dans la «Grèce, aux beaux temps de l'art? C'est une question qui n'avait pu être résolu faute d'un texte ou «d'un monument, et qui va être décidée à l'aide d'une médaille grecque inédite que je possède, et «que je m'estime heureux de faire connaître*», woran sich der Versuch anreiht, glaublich zu machen, dass die bekannte mit dem Namen des Phrygillos versehene Gemme von demselben Künstler geschnitten sei, von welchem eine Syrakusische, mit demselben Namen versehene Münze herrühre. Dass jedoch die Gründe, mit welchen Hr. Raoul-Rochette diese Hypothese zu unterstützen sucht, von derselben Art sind, wie die hier besprochenen Sätze desselben Gelehrten, glaube ich schon anderwärts [1] hinreichend nachgewiesen zu haben und füge daher hier nur die eine Bemerkung noch hinzu, dass eine zweite von Hrn. Raoul-Rochette angeführte Münze [2], ganz abgesehen von dem Stil und anderen Umständen, schon desshalb bei dieser Frage gar nicht in Betracht kommen kann, weil wir gar nicht wissen können, ob wir in den auf ihr befindlichen Buchstaben ΦΡΥ wirklich den so seltenen Namen Φρύγιλλος, oder den sehr häufigen Φρυνίσκος oder einen ähnlichen zu suchen haben.

Natürlich soll durch dies Alles die Möglichkeit, dass auch im Alterthum einzelne Steinschneider zugleich Stempelschneider, Goldarbeiter u. s. w. gewesen seien, nicht im Entferntesten geleugnet werden. Nur gegen die jedes rationellen Grundes entbehrende Annahme, dass diese Verbindung in der Regel Statt gefunden habe und dass davon jene Uebereinstimmung von Eigennamen in Marmor-Inschriften und auf Gemmen herrühre, muss ich mich mit Entschiedenheit erklären und kann im Allgemeinen als Ursache jener Uebereinstimmung da, wo wirklich ein directer Zusammenhang Statt findet, nur die Gewinnsucht moderner Steinschneider anerkennen.

Es wird daher nur darauf ankommen, die einzelnen hieher gehörenden Steine von jenen auszusondern, bei welchen die Namens-Uebereinstimmung nur eine zufällige ist, und für sie die einzelnen jene Frage entscheidenden Momente, so weit dies gegenwärtig möglich ist, aufzusuchen und nachzuweisen, woraus dann einige nähere Bestimmungen dieser Art der Fälschung

[1] Zu Köhler S. 334 ff.

[2] Lettre à Mr. Schorn S. XI.

überhaupt werden abgeleitet werden können. Es wird aber auch nicht überflüssig sein, wenigstens die wichtigsten jener Steine zusamenzustellen, deren Namen trotz ihrer Uebereinstimmung mit den in lateinischen Marmor-Inschriften vorkommenden Namen doch nicht von dort entlehnt sind, wäre es auch nur, um so zu zeigen, wie wenig ich gesonnen bin, die Annahme dieser Ursache über jene Grenzen hinaus auszudehnen, bis zu denen es die Sache selbst verlangt.

I.

«*Agathangel[us] sibi et Juliae Glyc[erae]*» aus dem im Januar des Jahres 1726 entdeckten Columbarium der Livia bei Rom. Bianchini: S. 63. No. 194. Gori: S. 173. No. 161.

1. ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ Carneol, Porträt-Kopf, zuerst im Besitz Sabbatini's in Rom, jetzt in der Berliner Sammlung. Köhler: S. 175 und 338.

Der Stein kam zuerst in Rom zwischen den Jahren 1727 und 1736 zum Vorschein. Denn 1723 kannte ihn Stosch, der doch später einen Abdruck besass[1], noch nicht, und eben so wenig Gori[2] im Jahre 1727, obgleich er später[3] den Agathangelos der Gemme und den der Marmor-Inschrift identificirte. Die erste Nachricht von ihm erhalten wir 1736 durch Venuti und Borioni[4], und Winckelmann[5] sagt im Jahre 1760 ausdrücklich, der Stein sei gefunden worden «*les années passées*». Das von antiken Münzen entlehnte Bild rührt offenbar von einem sehr tüchtigen Künstler her, der mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit, namentlich bei der Behandlung des Auges und des Barthaars, theilweise auch des Kopfhaars, die Art, in welcher sich antike Unbefangenheit und Energie zu äussern pflegen, nachzuahmen verstand[6]. Trotzdem kann der einigermaassen Geübte darüber keinen Augenblick zweifelhaft bleiben, dass er auch in diesen Theilen nicht das Ergebniss wirklicher Freiheit der Auffassung, nicht die Folge wirklicher Energie des Charakters, sondern nur die eines glücklich berechnenden Studiums vor sich habe und dass der Stein ein Werk aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts ist. Denn wie neben jener scheinbaren Energie schon an mehr als einer Stelle des Haupthaars weiche Eleganz und sorgsame Berechnung durchblickt, so ist dies mit Ausnahme der Augen-Partie durchweg an den Fleisch-Theilen, am Auffallendsten aber am Halse der Fall, dessen Flächen mit einer so consequenten Regelmässigkeit und sorgfältigen Genauigkeit durchgeführt sind, dass gerade an diesem Theile, welchen ein antiker Künstler am Ersten vernachlässigt haben würde, der Stil mit der scheinbaren Energie in Behandlung des Barts und der Augen-

[1] Winckelmann: Description des pierr. gr. de feu Stosch S. 437. No. 186 Stosch. Abdrüche IV, 186.

[2] Columb. Liviae S. 154.

[3] Historia glyptograph. S. 39.

[4] Collectanea Antiqu. Roman. T. 68.

[5] Descript. des pierr. gr. de feu Stosch S. 437. No. 186.

[6] Von den zahlreichen Copieen nenne ich nur die Masini's (Raspe: 10795.) und die Natter's, die letztere in der Florentiner Sammlung, und beide mit den Namen ihrer Urheber versehen. Namentlich der erstere Künstler ist um ein nicht Unbedeutendes hinter seinem Original zurückgeblieben.

Partie im geraden Widerspruch steht, und diese letztere als eine nur erkünstelte erkennen lässt. Denn dass ein Widerspruch dieser Art da, wo beide Elemente sich so eng verbinden und so unbemerkt in einander übergehen, dass von einer Ueberarbeitung durch eine zweite Hand gar nicht die Rede sein kann, nicht etwa in umgekehrter Weise zu lösen sei, bedarf wohl kaum der Erinnerung. Endlich sind die in den Buchstaben-Formen liegenden Momente, durch welche die Inschrift in noch handgreiflicherer Weise ihren modernen Ursprung beurkundet, schon oben [1] hervorgehoben worden. Der Stein hatte daher auch gleich bei seinem Auftauchen, selbst in jener so leichtgläubigen Zeit, mit starken Zweifeln an seiner Aechtheit zu kämpfen, indem die Einen [2] Bild und Inschrift, die Anderen [3] wenigstens die Inschrift für modern erklärten.

Ich habe gerade diesen Stein zuerst genannt, weil es derjenige ist, von welchem allein uns die Fälscher selbst durch eine allerdings in einer anderen Absicht ausgesprengte Sage ihre Namens-Quelle verrathen haben. Winckelmann hat sie uns, natürlich ohne an ihrer Wahrheit zu zweifeln, aufbewahrt, indem er sie das eine Mal in einer allgemeineren, das andere Mal in einer bestimmteren Form wiedergiebt. Ein Mal [4] nämlich sagt er, der Stein sei «*dans un tombeau hors de Rome*», ein anderes Mal [5], er sei «*in einem Grabe ohnweit dem Grabe der Caecilia Metella*» gefunden worden. Es leuchtet ein, dass unter diesen Ausdrücken das Columbarium der Livia zu verstehen ist, und dass man diese Sage ausgesprengt hatte, um dadurch die Identität des Agathangelos der Gemme und des der Marmor-Inschrift desto wahrscheinlicher zu machen und nicht nur die ehemalige Existenz eines Künstlers Agathangelos auch auf anderem Wege zu erweisen, sondern ihn auch als gleichzeitig mit dem auf dem Steine angeblich dargestellten Sextus Pompejus, und als einen durch seine Verbindung mit dem kaiserlichen Hause besonders angesehenen Steinschneider darzustellen. Daran aber, dass die Marmor-Inschrift dem von ihr genannten Agathangelos gar keine künstlerische Thätigkeit beilegt, konnte man keinen Anstoss nehmen, da die damals gewöhnliche Vorstellung eine ähnliche Thätigkeit schon ohnehin allen in den Inschriften jenes Columbarium genannten Personen beilegte. Uns jedoch, die wir uns schon von dem modernen Ursprung der Gemme überzeugt haben, und da Ort und Zeit des Bekanntwerdens beider Inschriften so gut zusammenstimmen, dient natürlich diese Sage nur zu einer weiteren Bestätigung des Verdachtes, dass der Name der Gemme eben aus jener Marmor-Inschrift entlehnt sei. Beachtet man aber nun auch, dass die Original-Inschrift lateinisch geschrieben ist, so wird es wohl auch einleuchten, woher gerade bei dieser Gemmen-Inschrift die Buchstaben NΓ statt ΓΓ kommen.

Um wenigstens an einem Beispiele zu zeigen, wie richtig schon Raspe über so manchen Stein urtheilte, will ich die Worte anführen, mit denen er sich über diesen ausspricht [6]: «*A peine le nom d'Agathangelus parvint-il à la notice du public, comme étant celui d'un affranchi appartenant à la maison de Livie, qu'un imposteur adroit supposant que, comme Euodos, Epitynchanus*

[1] S. 5.
[2] Veltori: Dissertatio glyptogr. S. 5.
[3] Venuti und Borioni: Collect. Antiq. Roman. S. 48.
[4] Description des pierr. gr. de feu Stosch S. 438.
[5] Werke Th. V. S. 124.
[6] Catalogue raisonn. Introduction S. XXXV.

«et autres affranchis de cette famille, il pourroit être orfèvre, joaillier, ou graveur, le fit passer pour «avoir réellement exercé cette profession. On montra et l'on fit circuler parmi les «Cognoscenti» «de Rome une belle tête de l'un des Pompées, et l'on y mit le nom d'Agathangelus, le travail en fut «justement admiré et en effet il approchoit de l'excellence et du caractère du siècle d'Auguste. Mais «les héritiers de l'antiquaire Sabbatini de Rome, à qui cette pierre appartint après lui, l'eussent-ils «vendue en 1749, au prix énorme de 450 écus Romains, au Seigneur Polonois qui en fit présent «à Madame le Marquise de Luneville, si l'acheteur, ou, à son défaut, quelqu'antiquaire honnête et «éclairé, eut examiné l'inscription Grecque? Chacune des lettres qui la composent est bien gravée, et «cependant l'ensemble décèle au premier coup-d'oeil l'ignorance de l'imposteur.»

2. *«Ce nom, selon M. Dubois, se trouve sous un sacrifice, pierre moderne.»* Clarac: Catal. des art. S. 11. Weiteres ist mir über diesen Stein nicht bekannt geworden.

II.

«Hedys Aur; Secunda Hedi» aus dem Columbarium der Livia. Bianchini: S. 30. No. 42. Gori: S. 153. No. 122.

HEΔY Onyx, Medusen-Haupt, ehemals Hrn. Murray gehörend, zuerst durch Raspe: 8974 bekannt.

Das *Aur* der Marmor-Inschrift wurde schon von Bianchini und Gori als *Aurifex* gelesen und Letzterer entwickelte bei Gelegenheit eben dieser Inschrift umständlich seine Vermuthung, dass unter diesem Ausdrucke Steinschneider zu verstehen seien. Das Bild, eine der zahlreichen Copieen der Meduse mit dem Namen des Solon, welche bald nach dem Bekanntwerden derselben auftauchten, ist nicht eben ungeschickt geschnitten, aber, so wie andere, sicher modern. Am deutlichsten tritt der moderne Charakter in der steifen und ängstlichen Behandlungsweise der Details hervor, welche den vom Original entlehnten grösseren Haar-Massen gegeben sind. Auch Schnitt und Form der Buchstaben entsprechen vollkommen den in den gefälschten Künstler-Inschriften des vorigen Jahrhunderts gewöhnlichen. Die Seltenheit des Namens, die Orthographie und die Declination lassen über die Quelle des Namens keinen Zweifel übrig. Die Form HEΔY soll nämlich der Genitiv sein (wäre der Nominativ gemeint, so würde das Σ nicht fehlen), und ist dem letzten Worte der Marmor-Inschrift nachgebildet; nur ist das I in Y verwandelt, da man jenes nur für eine Ungenauigkeit des Steinmetzen hielt, der ein Y hätte gebrauchen sollen. Diese Weisheit verdankt der Fälscher der Belehrung Bianchini's: *«Hedi orefice, scritto con la y Greca nella prima parte della inscrizione, che dinota «essere le sue ceneri collocate nella prima olla di questo colombajo, nell'altra ove ricettavansi quelle «di sua moglie per nome* SECONDA *scrivesi con la lettera latina* I *per la consueta inavvertenza «degli scultori dozzinali impiegati in queste inscrizioni de'servi, e liberti.»* Dass der Steinmetz vielmehr: *Hedys (Hedus), Hedi* declinirt hat, bedarf kaum der Erwähnung.

III.

«*T. Flavio T. f. Largonio Heroti Malaca fabro flaturario sigilliariario* ....» Reinesius: S. 640. No. 89. nach Langermann.

ΗΡΩΣ Carneol, Hirt, ehemals im Museum Borgia in Velletri, nur durch Amaduzzi's kurze Erwähnung in Nov. Thes. Gemm. To. II. S. XX. und Saggi di Cortona To. IX. S. 152. bekannt.

Wer sollte nicht bei einem solchen, nur durch eine Autorität, wie die Amaduzzi's, überlieferten Namen, da es die chronologischen Verhältnisse gestatten, sogleich auf den Gedanken kommen, dass er aus der angeführten Inschrift entlehnt sei? Natürlich war dort der nach einer häufigen Sitte lateinischer Inschriften mit H geschriebene Name *Eros* d. h. Ἔρως gemeint. Der Fälscher aber leitete *Heroti* von *Heros* d. h. Ἥρως ab, wozu er sich um so mehr für berechtigt hielt, da bei Reinesius dieser Inschrift eine andere unmittelbar vorausgeht, worin der Nominativ *Heros* d. h. Ἔρως vorkommt. Die Möglichkeit, dass ΗΡΩΣ nur durch ein Versehen des Steinschneiders statt ΕΡΩΣ eingeschnitten sei, kann allerdings nicht geleugnet werden. Da wir aber die angeführte Marmor-Inschrift kennen, so wird jener Verdacht so lange die grössere Wahrscheinlichkeit für sich behalten, bis man durch den Anblick des Steines eines Anderen belehrt sein wird.

IV.

«*L. Maelius L. l. Thamyrus vascularius* ....» Gruter: S. 643, 4. nach Mazocchi.

1. ΘΑΜΥΡΟΥ Carneol, Sphinx, ehemals dem Baron Albrecht in Wien angehörend, zuerst durch Stosch: T. 69 bekannt. Köhler: S. 199 und 356.

Das Bild zeigt neben einer freien Auffassung und recht leichten Behandlung der Formen eine nachlässige Ausführung der Extremitäten. Da überdies eine Composition, wie diese, deren Wiederholungen erst später, als dieser Stein, bekannt wurden, kaum in einem modernen Kopfe entstehen würde, so ist der Stein allem Anscheine nach antik. Die Buchstaben haben zwar keine Kugeln, sind aber sehr klein und mit gesuchter Regelmässigkeit, ohne alle Energie geschnitten. Ihre Linien sind ganz dünn und nur seicht gegraben. Die Inschrift verräth also einen anderen Urheber, als das Bild, und zeigt hinreichend das Gepräge der im vorigen Jahrhundert gefälschten Steinschneider-Namen. Ueberdies würde ein antiker Künstler seinen Namen auf diesem Steine sicher im Abschnitt angebracht haben.

2. ΘΑΜΥΡΟΥ Cameo, sitzendes Kind, in der Sammlung Beverley, wird erst in unserem Jahrhundert bekannt. Cades: 23, 2787 und meine Bemerkung zu Köhler: S. 356.

Das Bild zeigt bei mancherlei Incorrectem eine freie, gewandte Formen-Auffassung und mag wohl von antiker Hand herrühren. Wenn der Stil auch nicht ohne eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem des vorgenannten ist, so berechtigt doch Nichts zur Voraussetzung desselben Verfertigers. Die Inschrift giebt sich schon durch die vertieften Buchstaben als einen späteren Zusatz zu erkennen, noch mehr aber durch die moderne Regelmässigkeit und Eleganz

im Schnitt, welche dem Stil des Bildes entschieden widerspricht. Ausser dieser Eigenthümlichkeit aber weisen auch die Kugeln, und die dünnen, nur ganz leicht eingegrabenen Linien auf modernen Ursprung hin, so wie eben diese Kugeln und die Formen der drei ersten Buchstaben einen anderen Urheber verrathen, als den der Inschrift von No. 1. Die allgemeine Aehnlichkeit im Stil, vielleicht auch im Vorwurf, da hier ein Kind sitzt, wie dort eine Sphinx, veranlasste wahrscheinlich die Uebertragung gerade dieses Namens von jenem Stein auf diesen.

3. «*Ein gelblicher klarer Sard (gemeiniglich Agath-Sardonyx), ein Pferd, hinter welchem ein* «*Held steht, im Begriff, sich hinaufzuschwingen; am Arm hat er ein grosses, längliches* «*Schild, wie die Homerischen Helden. Aber die Homerischen Helden reiten nicht und bei den* «*Alten haben die zu Pferde sitzenden keine so grossen Schilde; zwar könne man, sagt Hr.* «*Köhler, an Diomed denken, der die Pferde des Rhesus vor sich her treibt. Auf dem Stein* «*steht der Name des Künstlers Thamyrus*, ΘΑΜΥΡΟΥ. *Allein Hr. K. hält den ganzen* «*Stein sammt der Schrift für modern, vielleicht eine Arbeit des Rega.*» Heyne's Referat über eine Abhandlung Köhler's in den Göttinger Anzeigen 1800. S. 476. Köhler's Gesammelte Schriften Th. IV. S. 75. «*Guerrier casqué à côté d'un cheval, pierre mo-*«*derne avec le nom de* THAMYRIS; *coll. du prince d'Isembourg.*» Dubois bei Clarac: Catal. des art. S. 215. Weiteres ist mir über diesen Stein nicht bekannt geworden.

Die Annahme, dass der Name des ersten Steins gerade aus der angeführten Marmor-Inschrift entlehnt sei, wird unterstützt durch die Seltenheit des Namens, für den sich eine andere angemessene Quelle kaum wird auffinden lassen, und dadurch, dass schon Stosch beide Personen zu identificiren suchte. Den pseudonymen Inschriften-Fälscher Thamyris des funfzehnten Jahrhunderts[1] wird man bei der Gemme ausser dem Spiele lassen müssen.

V.

«. . . *P. Matrinius P. lib. Eutyches eborarius* . . .» zuerst Reinesius: S. 642. No. 93. nach Langermann, bald darauf Fabretti: S. 89. No. 168. ex schedis Barberinis.

1. ЄΥΤΥΧΗC ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΓЄΑΙΟCЄΠ — Amethyst, Athena, ehemals in der Sammlung Salviati-Colonna, zuerst bekannt gemacht von Stosch: T. 34. Köhler: S. 148. 240. 309 f.

Die freie und unbefangene, wahrhaft geniale Auffassungweise der Formen, die alles Wesentliche eben so glücklich zu treffen weiss, als sie die Ausführung aller Nebendinge, namentlich des Gewandes, vernachlässigt, lassen einen Zweifel an dem Alterthum dieses schönen Bildes auch nicht von fern auftauchen. Eben so gewiss ist es aber auch, dass die Inschrift erst am Anfange des vorigen Jahrhunderts hinzugefügt ist. Die Buchstaben sind allerdings weder besonders klein, noch aus besonders dünnen Linien gebildet. Allein ihr äusserst regelmässiger und eleganter Schnitt, der auch die Kugeln nicht vernachlässigt, steht mit dem des Bildes in

[1] Orelli: To. I. S. 64.

schroffem Widerspruch; und auch abgesehen von diesem Schnitt ergiebt sich der moderne Ursprung der Inschrift:

a. durch den jeder Zeit Verdacht erregenden Namen Dioskorides;

b. durch die Form Αἰγεαῖος;

c. durch die Stellung und Zeilen-Abtheilung der Inschrift, da ein antiker Steinschneider, wenn er sie einmal in mehrere Zeilen brechen musste, einer Seits sie so gewendet haben würde, dass die Füsse der Buchstaben mit dem Untertheil des Bildes nach einer und derselben Seite hin liefen, anderer Seits nicht Anfang und Ende der einzelnen Zeilen symmetrisch nach den Worten abgemessen haben würde;

d. durch die nur den Fälschern eigene Abkürzung ЄΠ für ἐποίει.

2. ЄΥΤΥΧΗC Onyx, Sol auf Viergespann, mit der Sammlung de Thoms in die Niederländische übergegangen. Cabinet du comte de Thoms T. VI. Köhler: S. 309 f.

Das Bild, obwohl nicht unverdächtig und sehr klein, könnte doch wohl antik sein. An der Neuheit der Inschrift jedoch ist nicht zu zweifeln, da die ganz übermässig dünnen und leicht geritzten Linien der übrigens nicht unverhältnissmässig kleinen Buchstaben keine antike Analogie für sich haben; und dass die Sammlung de Thoms vorzüglich reich an Betrügereien dieser Art war, ist hinreichend bekannt.

3. ЄΥΤΥΧΗC·ΔΙΟC· Carneol, Athena, kommt zuerst in der Sammlung Poniatowski zum Vorschein. Cades: 4, 334.

Das, wenn auch unbedeutende und wenig ausgeführte, Bild zeigt eine ziemlich leichte Behandlung und könnte vielleicht antik sein, ist aber in einem ganz anderen Stile gearbeitet, als alle übrigen mit diesem Namen versehenen Steine. Die offenbar von einer anderen Hand, als das Bild, geschnittene Inschrift ist modern. Die Buchstaben sind sehr regelmässig und sauber ausgeführt, äusserst klein, mit Kugeln versehen, und bestehen aus ganz dünnen Linien, entsprechen also vollkommen der Fälscher-Sitte. Endlich kommen noch die Punkte an den Enden der Worte hinzu, und vielleicht werden auch künftige Untersuchungen der Gesetze, welche das Alterthum bei den Abkürzungen der Namen befolgte, ergeben, dass die in den gefälschten Gemmen-Inschriften wiederholt vorkommende Form ΔΙΟC für Διοσκουρίδου diesen Gesetzen widerspreche.

4. ЄΥΤΥΧΗ Hermes, Stoschischer Schwefel, nur durch Raspe: 2340 bekannt.

Ordinäre, derbe Arbeit des Bildes, wie der Buchstaben, die sehr gross sind und an den Enden der Linien rohe Querstriche haben. Beides ist offenbar antik, und eben so sicher ist es, dass die Inschrift keinen Steinschneider nennt.

5. EYTYCHES Chalcedon, jugendlicher Porträt-Kopf, zuerst durch Lippert II, 407, dann durch Raspe: 10631 bekannt.

Grosse, kräftig geschnittene Buchstaben, die rings um das Bild herum laufen und eben desshalb sicher nicht den Steinschneider, sondern den Dargestellten nennen. Bild und Inschrift wohl antik.

Die beiden ächten Gemmen-Inschriften (4. 5.) liegen den gefälschten wohl nicht zu Grunde. Einer Seits werden sie weit später bekannt als die Mutter-Gemme der gefälschten, anderer Seits würden sie wohl, so wie die ihnen beigefügten Bilder, einem Fälscher zu unbedeutend geschienen haben, um darauf einen neuen Künstler-Namen zu stützen. Die von Pignori[1] erwähnte Marmor-Inschrift aber können wir nicht für die Grundlage halten, weil uns Nichts zu dem Glauben berechtigt, dass man einen «*officinator a statuis*» zu einem Steinschneider zu machen geneigt gewesen sein könnte; und eben so wenig eine andere schon damals in Rom aufgefundene griechische[2], weil man dann auch den Gemmenschneider Eutyches zu einem Bithyner gemacht haben würde. Es scheint also nur die von mir an die Spitze gestellte Inschrift als Quelle des Namens übrig zu bleiben. Auf die Gemmen 2 und 3 ist natürlich der Name nicht von dieser Marmor-Inschrift, sondern von der Mutter-Gemme übertragen worden, und zwar auf No. 3, weil auch auf ihr eine Athena dargestellt ist. Der erst neuerdings bekannt gewordene Stein endlich, worauf ein Pferd Namens Eutyches vorkommt[3], bedarf hier kaum einer Erwähnung.

VI.

«. . . *Saturnino fabro automatario* . . .» Gruter: S. 642, 5. nach Smetius.

«. . . *P. Lucreti Saturnini argentari*. . .» Doni: S. 319, 12. ex schedis Manut. Bibl. Vat.

1. SATVRNINI Sardonyx, Stier, mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner übergegangen. Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 201. No. 1202. Stosch. Abdr. II, 1202. Tölken: Verz. S. 242. No. 1417.

Das Bild sowohl, als die Buchstaben, tragen ganz das Gepräge des Alterthums. Die lateinischen, verhältnissmässig grossen Buchstaben, die aus ziemlich starken Linien mit Kugeln bestehen und rings um das Bild laufen, lassen aus eben diesen Gründen an den Namen eines Steinschneiders gar nicht denken, sondern zeigen den Besitzer oder den Schenkenden an.

2. CATOPNEINOY Cameo, Brustbild der jüngeren Antonia, wird erst am Anfang unseres Jahrhunderts bekannt, und kommt zuletzt in den Besitz der Herren Seguin. Cades: 33, 102. Köhler: S. 44 und meine Bemerkung S. 240.

Das trefflich gearbeitete Nackte und das Gewand in ihrer jetzigen Gestalt können auf keinen Fall von einer und derselben Hand herrühren. Das Erstere zeigt antike Freiheit der Formen-Auffassung und Energie der Behandlung in einem mehr, als gewöhnlichen Grade; das Zweite in demselben Grade moderne Eleganz und fein berechnete Consequenz bis in die letzten Einzelnheiten. An dem antiken Bild ist daher ohne Zweifel das Gewand, weil es nach antiker Sitte in der Behandlung vernachlässigt war, am Ende des vorigen oder am Anfange unseres Jahrhunderts überarbeitet worden. Die Inschrift giebt sich zunächst durch die vertieften Buchstaben als späteren Zusatz zu erkennen. Sie enthält ferner in der unverhältniss-

[1] De servis S. 225. Ed. 2.

[2] Corp. Inscr. Gr. No. 5923.

[3] Siehe meine Bemerkung zu Köhler: S. 267.

mässigen Kleinheit der Buchstaben und in den dünnen, nur leicht eingegrabenen Linien mit Kugeln, aus denen sie bestehen, die deutlichen Merkmale des modernen Ursprungs. Sie zeigt endlich durch die äusserst sorgfältig, fast ängstlich berechnete Regelmässigkeit in der Bildung der einzelnen Buchstaben und ihrer Theile, dass sie nicht von der Hand herrühren kann, welche das Nackte des Bildes schnitt, sehr wohl hingegen von jener, welche das Gewand überarbeitete.

Die lateinische Inschrift der unter No. 1 angeführten Gemme allein würde dem Fälscher, dem sie nur durch den Katalog Winckelmanns hätte bekannt sein können, wohl kaum bedeutend genug geschienen haben, um auf sie die Einführung eines neuen Künstler-Namens zu stützen. In Betreff der zuerst angeführten Marmor-Inschrift bleibt die Frage übrig, ob man wohl einen *faber automatarius* zum Steinschneider zu machen geneigt gewesen sein möchte. Ich bin daher überzeugt, dass die an zweiter Stelle genannte Marmor-Inschrift, wenn nicht den alleinigen, doch den Hauptstützpunkt für den modernen Fälscher bildete, als er bei der Bearbeitung der Gemme No. 2 einen Steinschneider-Namen hinzufügte.

VII.

«*P. Junius Crescens argenta* ....» Gruter: S. 1117, 2.

ΚΡΗϹΚΗϹ Carneol, Wiederholung der Kithar-Spielerin des Onesas, kommt zuerst in der Sammlung Poniatowski zum Vorschein. Cades: 17, 1622 und meine Bemerkung zu Köhler: S. 223.

Die Sammlung, in welcher dieser Stein zuerst auftaucht; die eben so steife und ungeschickte als ängstliche Art und Weise, in welcher uns hier ein in neuerer Zeit vorzüglich beliebtes, und desshalb von den modernen Steinschneidern oft wiederholtes Bild abermals vorgeführt wird; endlich die Buchstaben, welche, mit Kugeln versehen, nur aus ganz dünnen Linien bestehen, eben so zaghaft, als das Bild, und offenbar von derselben Hand geschnitten sind: dies Alles lässt keinen Zweifel daran übrig, dass der ganze Stein ein Product unseres Jahrhunderts ist. Der Name *Crescens* kommt oft genug griechisch geschrieben vor, um den Fälscher oder seinen gelehrten Gehülfen in den Stand zu setzen, ihn richtig zu graecisiren.

VIII.

«*Seleucus Juliae Aug. argentari. Lysenianus*» Spon: Misc. erud. ant. S. 218.

1. ϹΕΛΕΥΚ Carneol, Silen-Maske, ehemals in der Sammlung Cerretani in Florenz, zuerst von Stosch: T. 60 bekannt gemacht. Köhler: S. 74 und 272.

Das sauber und in seinen Details regelrecht durchgeführte Bildchen ist wenigstens nicht geeignet, einen Zweifel an seinem Alterthum ohne Weiteres zu beseitigen. Die Buchstaben sind nicht übertrieben klein, allein ihre hart geschnittenen Linien im Verhältniss zu ihrer Grösse übermässig dünn und schmal; wohl ein modernes Fabricat. Dass dasselbe, was von dem Car-

neol gilt, auch von der Stoschischen Paste gilt, gegen deren Alterthum Hr. Tölken [1] kein Bedenken hat, versteht sich von selbst.

2. CЄΛЄYK Smaragd, Herme, mit der Sammlung de Thoms in die Niederländische übergegangen. Cabinet de Thoms T. IV. Raspe: 5205. Jonge: Catal. d'empreintes S. 76. No. 1341.

Von diesem Steine habe ich noch keinen Abdruck gesehen. Die Sammlung, in welcher er auftaucht, empfiehlt ihn nicht.

3. CЄΛЄYK Glaspaste, Eros mit einem Schwein spielend, nur durch Raspe: 6761 bekannt.

Eine elegant und regelrecht durchgeführte moderne Copie eines sehr häufig wiederholten Originals. Die Buchstaben sind nicht klein, und haben sogar erträglich breite und tiefe Linien; sind aber nebst den Kugeln an den Enden der Linien mit ängstlicher Regelmässigkeit gebildet und natürlich zugleich mit dem Bild als modern anzusehen.

4. CЄΛЄYK Carneol, Herakles-Kopf, kommt erst in unserem Jahrhundert in der Sammlung des Herzogs Blacas zum Vorschein. Cades: 22, 2490.

Das Bild, das in etwas freier Weise den bekannten Herakles-Kopf der makedonischen Münzen nachahmt, beurkundet seinen modernen Ursprung durch die auffallende Unsicherheit und Zaghaftigkeit im Schnitt neben dem deutlich hervortretenden Streben nach äusserer Eleganz in der Behandlung fast aller Details. Der Schnitt der Buchstaben harmonirt vollkommen mit dem des Bildes. Dass der Name auf die drei letzten Steine nicht von der Marmor-Inschrift, sondern von der Mutter-Gemme übertragen ist, lehrt die Abbreviatur desselben. Dass die Inschrift der Mutter-Gemme gefälscht sei, kann ich nicht als ausgemacht bezeichnen; allein die Uebereinstimmung des Namens mit dem der Marmor-Inschrift mehrt den Verdacht.

IX.

«*Q. Plotius Q. l. Anteros .... gemar. .. de sacra via*» Zuerst unvollständig bei Spon: Misc. erud. ant. S. 245, zuerst vollständig bei Doni: S. 320, 20.

1. ANTЄPωTOC Aquamarin, Herakles mit dem kretischen Stier, ehemals Sevin angehörend, zuerst von Stosch: T. 9 bekannt gemacht. Köhler: S. 169 und 332.

Der Schnitt des Bildes ist leicht, fliessend und, wie auch Köhler bemerkt hat, von einer gewissen Weichheit, von welcher ich mit Köhler auf eine moderne Hand schliessen würde, wenn sich mit ihr ausser der zuerst genannten Eigenschaft nicht auch noch, wenn ich den vorliegenden Abdrücken trauen darf, eine mehrfach hervortretende Nachlässigkeit in Behandlung der Details verbände. Ich kann daher bei diesem Bilde darüber noch nicht in's Klare kommen, ob diese letztere Eigenschaft als Folge jener antiken Freiheit des Geistes zu betrachten sei, welche alle Aufmerksamkeit auf das Wesentliche richtet und das weniger Wichtige

[1] Verzeichniss S. 395. N. 319.

auch weniger beachtet, oder als Folge zaghafter Aengstlichkeit oder wohl gar kluger Berechnung. Davon aber hängt das Urtheil über die Aechtheit dieses Steines ab. Denn die Weichheit scheint den Abdrücken zu Folge nicht in dem Grade ausgesprochen zu sein, dass sie allein schon eine Entscheidung herbeiführen könnte. Die Inschrift, die von einer anderen Hand als das Bild herzurühren scheint, ist gewiss modern. Die Buchstaben sind kleiner, als sie zu Folge der Grösse des Bildes sein sollten, und ihre Linien, wenn auch die Kugeln nur schwach angedeutet sind, doch selbst im Verhältniss zu ihrer geringen Länge noch zu dünn und flach, so dass sich ihre schiefe und unregelmässige Bildung deutlich als Folge nicht von Energie und Zuversicht, sondern von Aengstlichkeit und Zaghaftigkeit zu erkennen giebt.

2. ΑΝΤΗΡΩΣ Carneol, Adler und Kranich, einst im Besitz Lessings. Köhler: S. 71 und 271.

Die Composition, wie der zwar nachlässige, aber Entschiedenheit verrathende Stil des Bildes machen sein Alterthum mehr, als wahrscheinlich, und dasselbe gilt von dem derben Schnitt der im Verhältniss zu den dargestellten Figuren sehr grossen Buchstaben, die aus breiten, tiefen und unvermittelt endigenden Linien bestehen. Denn ein einzelner orthographischer Fehler (Η statt Ε: das Ω ist vollkommen deutlich) hat natürlich diesen Kriterien gegenüber gar kein Gewicht. An den Namen des Künstlers zu denken liegt kein Grund vor, wenn der Name auch im Abschnitt steht. Die Beziehung auf den Besitzer würde wenigstens eben so zulässig sein.

Zu der Annahme, dass der Name des ersten Steins von dem zweiten entlehnt sei, werden wir durch Nichts berechtigt, da Nichts darauf hinweist, dass der letztere schon 1723 bekannt gewesen sei, hingegen die Marmor-Inschrift damals, wenn auch noch nicht vollständig publicirt, doch im Original in Florenz [1] zu sehen war. Auch würden wir auf dem ersteren Steine wohl kaum das richtige Є statt des Η finden, wenn der Name des zweiten zu Grunde läge.

X.

«*D. Segulius Alexsa aurufex*» Gruter: S. 639, 1 nach Smetius.

ΚΟΙΝΤΟϹ· ΑΛЄΞΑ· ЄΠΟΙЄΙ· Sardonyx-Fragment, den unteren Theil von zwei mit Beinschienen versehenen Beinen darstellend, aus Vettori's Besitz in die Florentiner Sammlung übergegangen, zuerst durch Gori: Mus. Flor. 1732. To. I. Taf. 97 bekannt. Köhler: S. 170 und 333.

Aus dem Stil dieses Fragments, welches dem Urtheil eine viel zu geringe Grundlage bietet, wird sein antiker oder moderner Ursprung nie mit Sicherheit zu erkennen sein. Die in ihm vorliegende Auffassungs-Weise der Form, aus welcher Ungeschick und Dreistigkeit in gleichem Maasse hervorleuchtet, und der vielleicht nicht einmal, wie Köhler glaubte, das Streben nach einer Annäherung an den alt-etruskischen Stil zu Grunde liegt, kehrt in sehr ähnlicher Gestalt auch auf anderen sowohl antiken, als auch modernen Steinen des sechzehnten Jahrhunderts wieder. Für das Alterthum dürfte jedoch der Umstand sprechen, dass die

[1] Fabretti: S. 33. N. 158.

Inschrift erst dem Fragment hinzugefügt worden zu sein, dem noch vollständigen Steine hingegen gefehlt zu haben scheint. Denn wäre das Letztere nicht der Fall gewesen, so würde die Inschrift naturgemäss, wie an der Kithar-Spielerin des Onesas, um ein gutes Stück weiter oben so angebracht worden sein, dass sie ungefähr der Mitte der dargestellten Gestalt entsprochen hätte. Dies hat man auch sehr wohl gefühlt, und darum die Inschrift bis an den äussersten Rand des Fragments hinaufgerückt; nur reichte dieses leider nicht so weit, dass die Inschrift ungefähr der Mitte der Figur entsprechen konnte, und ausserdem hat man dabei nicht bedacht, wie sehr nun der überaus glückliche Zufall überraschen muss, der den Stein unmittelbar über der Inschrift so brechen liess, dass diese selbst unversehrt blieb. Die Buchstaben sind zwar etwas grösser und derber geschnitten, als in der Regel die der gefälschten Steinschneider-Inschriften, allein dies war bei diesem Steine ganz nothwendig, um ihren Schnitt auch nur einigermaassen in Harmonie mit dem des Bildes zu bringen und so ihren modernen Ursprung zu verbergen. Diesen erkennen wir aber schon daraus, dass der Name erst dem Fragment beigefügt worden ist. Denn welcher antike Künstler hätte sich geneigt fühlen können, einem so armseligen Fragment nachträglich noch seinen Namen einzuschneiden? Ein solcher würde aber auch seinen Namen entweder zwischen den Füssen oder an der Rückseite der Figur, auf keinen Fall an der Vorder-Seite angebracht haben, da dies ein Platz ist, welcher der Künstler-Inschrift nicht gebührt. Die Punkte an den Enden der Zeilen kann ich zwar auf den vorliegenden Abdrücken nicht erkennen, allein sie sind von Köhler am Original selbst beobachtet worden und geben einen neuen Beweis des modernen Ursprungs. Endlich ist noch hervorzuheben, dass der seltene Name *Alexa* aus der angeführten Marmor-Inschrift als Künstler-Name schon in den Katalog des Junius aufgenommen war. Die Gemmen-Inschrift halte ich hiernach für eine Fälschung aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Wie man nämlich um jene Zeit dem schon anerkannten Steinschneider Hyllos zu einem Vater, Dioskorides, verholfen [1] und dem Dioskorides auch noch zwei andere Söhne und Schüler, Eutyches [2] und Herophilos [3], verschafft hatte, so wollte man hier auch dem nicht lange vorher aufgekommenen Steinschneider Koimos einen Vater zu Theil werden lassen und bediente sich dazu jener Marmor-Inschrift, da der Vater doch auch ein Steinschneider gewesen sein musste und ein *aurifex* nach der Ansicht jener Zeit eben nichts Anderes, als ein Steinschneider war. Ueberdies war vielleicht schon damals noch ein anderer Stein bekannt und wirkte hierzu mit. Durch Raspe [4] nämlich kennen wir einen Stoschischen Schwefel-Abdruck, worauf neben einem Serapis die Inschrift ΑΛЄΣΑ zu sehen ist. Das nachlässig gearbeitete Bild und die grossen derben Buchstaben, die an einen Steinschneider-Namen gar nicht denken lassen, machen ganz den Eindruck des Alterthums. Zugleich aber versuchte man, den Namen Κοῖμος, den man doch etwas anstössig fand und dessen Ursprung man nicht durchschaute, zu verbessern, indem man Κοΐντος daraus machte.

[1] Siehe meine Bemerkung zu Köhler: S. 310.
[2] Siehe oben S. 37 f.
[3] Köhler: S. 151. 310.
[4] No. 1440.

Die Entstehung dieses Steinschneiders Κοῖμος ist besonders interessant, da sich hier Unwissenheit und Betrug mit mehr, als gewöhnlicher Freundlichkeit die Hand gereicht haben. Schon Maffei[1] nämlich machte einen kleinen Nicolo bekannt, der damals Ficoroni gehörte und neben einem Meleager oder, wie Einige wollen, Adonis die Inschrift ΚΟΙΝΟΥ zeigt. So steht vollkommen deutlich auf dem Steine und es trägt offenbar nur die auch in anderen Abbildungen Maffei's hervortretende Nachlässigkeit des Zeichners die Schuld, dass auf jener Abbildung die Inschrift ΚΟΙΜΟΥ lautet. Dieser Stein ist höchst wahrscheinlich eine moderne Copie der von Maffei erwähnten Statue, mit welcher die Composition nach seiner Versicherung vollkommen übereinstimmen soll. Diesen Verdacht erweckt schon die ungemeine Kleinheit des Maasstabes, während von antiker Freiheit und Energie das sauber und elegant gearbeitete Bildchen keine Spur zeigt. Die mit Kugeln versehenen Buchstaben sind allerdings etwas tiefer eingeschnitten, als gewöhnlich die modernen, entsprechen diesen aber durch die äusserst dünnen und schmalen Linien, aus denen sie bestehen. Als der Stein darauf in den Besitz des Grafen Caimo in Mailand gekommen war, liess ihn Stosch[2] von Neuem zeichnen und stechen, und auf seinem Kupfer, von dem uns der Augenschein belehrt, dass ihm nicht die Abbildung bei Maffei, sondern das Original zu Grunde liegt, liest man wieder gross und breit ΚΟΙΜΟΥ. In der Unterschrift des Kupfers aber und im Text nennt Stosch, ohne auch nur ein Wort über die Lesart des Kupfers zu verlieren, den Künstler Κοῖνος. Wer mit italienischem Geschmack und italienischer Sitte etwas näher vertraut ist, wird vielleicht folgende Erklärung nicht ganz unwahrscheinlich finden. Der Graf Caimo hatte in dem Namen, wie er auf Maffei's Abbildung lautet, seinen eigenen wiederzufinden geglaubt und desshalb den Stein gekauft, indem er auch dem Original gegenüber bei der Lesart blieb, welche Maffei's Kupfer bietet, da er sich durch diese geschmeichelt fühlte. Der, welcher für Stosch den Stein beim Grafen zeichnete, musste nun schon dem Letzteren zu Gefallen den Namen auch auf seiner Zeichnung so geben, wie der Graf ihn las, jedoch Stosch selbst nahm sich die Freiheit, im Text den Namen in seiner wahren Form zu gebrauchen. Allein dieses Kupfer des Stosch sollte bald darauf den Steinschneidern, die aus seinem Buche so fleissig zu schöpfen pflegten, zum Verderben gereichen. Denn, um von den beiden Copieen eben jenes Steines zu schweigen, welche nun mit dem Namen ΚΟΙΜΟΥ erschienen[3], trat auch Natter 1754 mit einem anderen, einen Satyr darstellenden und gewiss von ihm selbst nach einem oft wiederholten antiken Originale geschnittenen, Steine hervor, welcher auch dieselbe Namens-Form zeigt, und über den es vollkommen genügt, auf Köhler[4] zu verweisen, und noch später brachte auch Visconti einen Stein mit eben dieser Namens-Form zum Vorschein, über den auch schon Köhler[5] hinreichend gehandelt hat. Ueber den Stoschischen Schwefel endlich, der neben einem

[1] Gemme antiche figurate To. IV. T. 20. S. 30.

[2] Gemmae ant. caelatae T. 24. Köhler: S. 183 und 345.

[3] Raspe: 6484. 6489.

[4] S. 182 und 345.

[5] S. 183 und 345.

Augustus-Kopfe die Inschrift KOINOY trägt und nur durch Raspe[1] bekannt ist, kann ich mir kein näheres Urtheil erlauben, da ich noch keinen Abdruck gesehen habe. Nichts deutet darauf hin, dass der ihm zu Grunde liegende Stein schon früher vorhanden gewesen sei, als der des Grafen Caimo, und so scheint, wenn ihn nicht nähere Untersuchung als ächt und somit als wahrscheinlichen Stützpunkt erweisen sollte, als Quelle für diesen Namen nur die Stelle des Plinius[2]: « *Coenus* (pinxit) *stemmata* » übrigzubleiben. Allein es ist nicht unmöglich, dass der Name selbst aus dieser Quelle nur auf indirectem Wege hervorging, indem der Künstler, welcher den Stein des Grafen Caimo schnitt, vielmehr aus den Papieren des Pirro Ligorio schöpfte. Aus diesen nämlich sehen wir im Jahre 1731 eine Inschrift hervorgehen, welche anfängt: « *C. Coilius C. lib. Ismenias Kaelator* .... »[3], und der Steinschneider oder sein gelehrter Gehülfe las dort vielleicht mit Recht oder Unrecht nicht COILIVS, sondern COINVS. Steht aber das Letztere wirklich in der Handschrift, so entsteht die Frage, ob nicht Ligorio diesen Namen aus der angeführten Stelle des Plinius und den des Ismenias aus Pseudo-Plutarch[4] entlehnt habe, wo von einem Ismenias die Rede ist, welcher das Stemma des Redners Lykurg malte. Diesen Maler Ismenias zum Steinschneider zu machen, konnte Ligorio dadurch veranlasst werden, dass er ihn mit dem Schriftsteller Ismenias identificirte, welcher über Edelsteine schrieb und von Plinius fleissig benutzt worden ist.

Jedoch ich kehre zu Alexas zurück. Wie man diesen zum Vater eines Steinschneiders gemacht hatte, weil man ihn selbst für einen Steinschneider hielt, so diente nun Anderen eben der Umstand, dass er der Vater eines Gemmenschneiders war, zum weiteren Beweis, dass er auch selbst Gemmen geschnitten haben müsse und so kam denn gar bald ein von ihm geschnittener Stein wirklich zum Vorschein. Mit der Stoschischen Sammlung nämlich ist ein Carneol in die Berliner übergegangen, worauf man ausser dem bekannten, so oft wiederholten Stiere die Inschrift ΑΛΕΞΑ sieht[5]. Das Bild, für sich allein betrachtet, könnte man vielleicht für ächt zu halten geneigt sein, wenn es auch keine Gewähr irgend einer Art für sein Alterthum bietet. Ueber den modernen Ursprung der Inschrift aber kann man, selbst abgesehen von dem schon von Bracci[6] hervorgehobenen Verdacht, den der Name selbst sogleich erweckt, auf keine Weise im Ungewissen bleiben. Die vollkommene Regelmässigkeit der dünnen, zarten und mit Kugeln versehenen Linien, aus denen die kleinen Buchstaben bestehen, lässt keinen Zweifel daran übrig und da es scheint, als rühre sowohl Inschrift, als auch Bild von derselben Hand her, so erhält dadurch der Verdacht auch gegen dieses neue Nahrung. Ueber den nur von Visconti gesehenen Glasfluss endlich welcher die Inschrift ΑΥΛΟΣ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ trägt[7], wird man sich nach diesem Allen schon eine recht wahrscheinliche Ansicht bilden können, auch ohne ihn selbst gesehen zu haben.

[1] No. 11053.
[2] Hist. nat. XXXV, 139.
[3] Gudius: S. 213, 9.
[4] Vitae X Orat. S. 843, E.
[5] Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 260. No. 1693. Raspe: 13104. Stosch. Abdr. II, 1603. Tölken: Verz. S. 242. No. 1410. Meine Bemerkung zu Köhler: S. 291.
[6] Memorie degli Incisori T. I. S. 40.
[7] Köhler: S. 171 und 333.

Mit diesem Alexas hat eine Reihe anderer Steine, deren Inschriften von einem Alexandros sprechen, Nichts gemein. Dass der Cameo mit einem Eros, der mit einem Löwen scherzt, von Alessandro Cesari herrührt, wird, nachdem Köhler [1] von Neuem die Beweis-Gründe entwickelt hat, Niemand mehr bezweifeln. Wahrscheinlich hat Köhler [2] mit Recht auch dem Florentiner Steine denselben Ursprung beigemessen. Ueber den von Hrn. Minervini [3] kurz erwähnten Stein endlich kann zwar nach einer so ungenügenden Beschreibung kein definitives Urtheil gefällt werden. Allein da der Name rings um das Bild läuft, so ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser Gelehrte mit Recht den Namen des Besitzers darin vermuthet hat, und dass der Stein antik ist, wenn auch die Inschrift: «*M. Lollius Alexander gemmarius*» [4] bekannt ist.

XI.

«... *C. Sellius Onesimus flaturar. de via sac....*» Gruter: S. 638, 5 nach Smetius.

1. ΟΝΗCΙΜΟC Carneol, Zeus, ehemals in der Sammlung van Hoorn, nur durch Millin: Pierr. gr. inéd. T. 2 bekannt.
2. ΟΝΗΣΙΜΟΣ Carneol, Athena, nur durch Millin: Pierr. gr. inéd. T. 58 bekannt.

Die Fabrik, aus welcher der zweite Stein stammt, ist kein Geheimniss mehr [5]. Der Name wurde auf ihn ohne Zweifel von dem ersteren übergetragen. Dieser, welcher nach Hrn. Dubois's Angabe dem van Hoorn in der Nacht vom 5 auf den 6 October 1789 gestohlen wurde, ist zu ungenügend bekannt, als dass über ihn ein End-Urtheil gefällt werden könnte. Allein wenn der Name, wie es nach der Abbildung scheint, wirklich in der Weise der Künstler-Inschriften abgefasst ist, so weckt seine Uebereinstimmung mit der angeführten Marmor-Inschrift wenigstens vorläufig den Verdacht, dass diese zu Grunde liege. Der Vasenmaler Onesimos war in jener Zeit noch nicht bekannt, und der, wie es scheint, antike Stein des Lord Algernon Percy [6] mit der Inschrift ONESI dem Fälscher damals vielleicht noch nicht einmal zugänglich.

XII.

«*Stephnus Ti. Caesaris aurifex*» und «*Philete Stephani Imm.*» Aus dem Columbarium der Livia. Bianchini: S. 67. No. 220. Gori: S. 153. No. 120.

1. STEPHANI Sard, Pegasos, in der Florentiner Sammlung. Gori: Mus. Flor. I, 20, 3. Raspe: 9079.
2. ΣTEPHANVΣ MIV Carneol, Gefäss zwischen zwei Böcken, darüber zwei Kaninchen, mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner übergegangen. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 500. No. 167. Stosch. Abdr. V, 167. Tölken: Verz. S. 205. No. 1097.

[1] S. 104 und 291.

[2] S. 104 und 291.

[3] Bull. Napol. IV, S. 22.

[4] Reinesius: S. 646. No. 109. Fabretti: S. 89. No. 172. Doni: S. 319. No. 14.

[5] Clarac: Cat. des art. S. 161. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn S. 146.

[6] Raspe: 9455.

Wie die kräftig und derb geschnittenen Bilder, so sind sicher auch die grossen, eben so kräftig, als roh gegrabenen Buchstaben auf beiden Steinen antik, zeigen aber auch eben so gewiss keine Steinschneider an.

3. «CTЄΦ., *homme dans un bige, corn., int., à Mr. Dubois.*» Clarac: Cat. des art. S. 210.

Nach diesen flüchtigen Worten fehlt es noch an jeder Grundlage für eine Beurtheilung dieses Steines. Wenn sich der Punkt am Ende des Wortes wirklich auf dem Steine befindet, so wird der Name wohl modern sein, dürfte dann aber eher aus der angeführten Marmor-Inschrift, als von einer der unbedeutenden Gemmen entlehnt sein, die beide für einen Fälscher wohl kaum verlockend genug gewesen wären.

An diese Beispiele schliesst sich eine andere Reihe von modernen Gemmen-Inschriften an, welchen nicht einfache Marmor-Platten, sondern Sculptur-Werke von Marmor zu Grunde liegen, an welchen man die beigefügten Namen mit Recht oder Unrecht auf deren Verfertiger bezog. Da man nämlich kein Bedenken trug, jeden beliebigen von Schriftstellern genannten Bildhauer, Maler u. s. w. zu einem Steinschneider zu machen, so glaubte man auch hie und da mit den an antiken Marmor-Werken selbst erhaltenen Namen dieser Art dasselbe vornehmen zu dürfen.

XIII.

1. CΩCTPATOY Fragmentirter Cameo, Eros zwei einen Wagen ziehende Löwinnen leitend, chemals in der Sammlung Ottoboni, zuerst von Stosch: T. 66 bekannt gemacht. Köhler: S. 191 und 352, wo durch ein Versehen die Verweisung auf Cades: 20, 2388 ausgefallen ist.

Das vortreffliche Bild zeigt jenen Grad von Freiheit der Formen-Auffassung, und von Sicherheit und Gewandtheit des Schnitts, welcher ein unzweifelhaftes Kennzeichen des Alterthums ist. Die Buchstaben geben sich schon dadurch, dass sie vertieft sind, als späteren Zusatz zu erkennen, und über dies lehrt die Stelle, die sie im Abschnitt einnehmen, dass sie erst hinzugefügt sind, nachdem der Stein schon zerbrochen war, da sie so angebracht sind, dass sie die Mitte des Fragments, nicht der ursprünglichen Form des Steines einnehmen. Der Schnitt der Buchstaben ist ganz der der gefälschten Steinschneider-Namen.

2. CωTPATOY Cameo, Meleager und Atalanta, früher in der Sammlung Ottoboni, zuerst von Stosch: T. 67 bekannt gemacht. Köhler: S. 177 und 340.

Die Inschrift dieses Steines, den keiner von den Sammlern von Steinschneider-Namen ausser Stosch im Original oder in einem Abdrucke gesehen zu haben scheint, ist sicher ein späterer Zusatz. Darauf führt zunächst der ungeschickte Ort der Inschrift, der kaum verkennen lässt, dass sie nicht in der ursprünglichen Anlage mitbegriffen war, sondern dort nur angebracht wurde, weil man da eben ein entsprechendes Plätzchen leer gelassen fand; entschiedener aber noch die vertieften Buchstaben. Denn wenn dies auch von Stosch nicht ausdrücklich angemerkt ist, so kann man es doch mit Sicherheit aus seinem Kupfer schliessen.

Die vertieften Buchstaben der Cameen liess er nämlich nicht mit Unrecht so darstellen, dass die Buchstaben-Elemente nicht durch zwei neben einander laufende Linien mit weissem Zwischenraum, sondern durch einen breiten schwarzen Strich gebildet sind, während erhoben gebildete Buchstaben der Cameen, wie am Steine des Protarchos, in der erstgenannten Weise wiedergegeben sind. Dass aber die Form *Sotratos* kein griechischer Name, sondern nur durch Unwissenheit oder Nachlässigkeit aus *Sostratos* entstanden sei, sieht jeder Anfänger ein. Dennoch kann dieser Stein nach Stosch's eigener Angabe auf keinen Fall von demselben Steinschneider herrühren, der den zuerst genannten geschnitten hat, da zwischen beiden die grösste Verschiedenheit des Stils besteht. Wollte man nun auch nach der bei den heutigen Kunst-Erklärern beliebten Ausflucht annehmen, der Stein sei eine antike Copie eines Werkes jenes angeblichen Steinschneiders Sostratos, so würde doch wenigstens der gewöhnlichen Form jener Ansicht der Umstand widersprechen, dass die Inschrift ein späterer Zusatz ist. Wie man sich also auch wenden möge, eine einfache, natürliche Erklärung gewinnt man nur, wenn man auf die im Anfange des vorigen Jahrhunderts so eifrig betriebene Industrie zurückgeht. Ueber die Aechtheit des Bildes kann natürlich kein Urtheil gefällt werden.

3. CΩCTPATOY Carneol, Nike einen Stier opfernd, zuerst in Stosch's Besitz, der ihn an den Herzog von Devonshire verkaufte, zuerst veröffentlicht von Natter: Traité de la méthode antique de graver S. 45. T. 29. Köhler: S. 177 und 339.

Stein und Bild sind so ausserordentlich klein, dass sie schon dadurch mehr, als verdächtig werden. Ausserdem aber ist das Bild mit so sorgfältig berechneter Eleganz und nicht ohne eine gewisse Aengstlichkeit geschnitten, dass daran sein moderner Ursprung schon von Johann Pichler erkannt wurde, der nur darin irrte, dass er es dem sechzehnten Jahrhundert, das in einem sehr verschiedenen Stil arbeitete, statt dem Anfange des achtzehnten beilegte. Damit stimmt auch der Schnitt der zarten Buchstaben vollkommen überein. Dieser modernen Gemme liegt, wie Hr. Lajard[1] richtig erkannt hat, ein Vaticanisches Marmor-Werk zu Grunde, welches nicht nur in allen Zügen der Composition genau übereinstimmt, sondern auch denselben Namen an derselben Stelle trägt. Sie entstand nämlich, indem man am Anfange des vorigen Jahrhunderts entweder, wie bei dem schon erwähnten Steine mit dem Namen des Phidias[2], den Namen nur mit übertrug, um den Urheber des Originals anzuzeigen, weil man den ihm beigegebenen Namen auf den Künstler, und zwar wahrscheinlich auf den bekannten Bildhauer der Zeit Alexanders des Grossen bezog, oder indem man geradezu einen neuen Steinschneider aufzubringen beabsichtigte, und durch eine die Composition wiederholende Gemme zu beweisen glaubte, dass eben jener Sostratos zugleich Steinschneider gewesen sei. Ich bedaure nicht zu wissen, in welchem Jahre Natter nach Rom kam, von wo er erst 1732 nach Florenz berufen wurde. Wenn er schon vor 1723 in Rom war, so würde ich keinen Anderen, als ihn, für den Verfertiger halten, da er den Stein zuerst bekannt machte, und seine

[1] Recherches sur le culte de Vénus S. 177. Taf. 11, 1. [2] Siehe oben S. 5.

frühsten Arbeiten mit dem Stil dieses Bildes sehr wohl übereinstimmen. Wie aber Jemand irgend welche Erfahrung in antikem oder modernem Kunst-Betrieb haben und dennoch glauben kann, dass es einem antiken Steinschneider hätte einfallen können, ein so unbedeutendes Bild, wie das Vaticanische, mit sklavischer Treue in allen seinen Einzelheiten und sogar mit Hinzufügung des darauf befindlichen Namens auf eine Gemme überzutragen, ist nicht leicht zu begreifen. Oder will man gar annehmen, dass das antike Marmor-Werk nach der Gemme gearbeitet worden sei? Denn dass ein unmittelbarer Zusammenhang Statt findet, lehrt die Uebereinstimmung nicht nur bis zu den letzten Details der Composition und im Namen, sondern sogar in der Stellung des letzteren.

4. CΩCTPATOY Cameo, Nike auf Zweigespann, mit anderen Steinen der Sammlung des Lorenzo de' Medici in die königliche zu Neapel übergegangen, zuerst erwähnt von Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 185. No. 1087. Köhler: S. 191 und 352.

Energie und Gewandtheit leuchten aus dem Schnitt des schönen Bildes in einem so hohen Grade hervor, dass an seinem antiken Ursprunge gar nicht zu zweifeln ist. Dass der Name des Sostratos ein späterer Zusatz ist, lehren schon die vertieften Buchstaben; dass er aber noch später hinzugefügt ist, als der des Lorenzo de' Medici, der Ort, wo er angebracht ist, da er sicher nicht über den Pferden, sondern zwischen deren Beinen eingeschnitten worden sein würde, wenn nicht der letztere Raum schon früher mit dem Namen des Lorenzo ausgefüllt gewesen wäre. Während endlich die Buchstaben des letzteren Namens, wie auf allen übrigen Steinen, die damit versehen sind, in der breiten, derben Manier des funfzehnten Jahrhunderts geschnitten sind, bestehen die äusserst kleinen Buchstaben des Namens des Sostratos aus ganz dünnen und leicht geritzten Linien mit Kugeln an den Enden, ganz den gefälschten Inschriften des achtzehnten Jahrhunderts entsprechend.

5. «*Le même sujet* (une Néréide étendue sur un Cheval marin, qu'elle tient étroitement em-«brassé) *est en relief sur une Agathe-Onyx avec le nom du Graveur* ΣΩΣΤPATOY, «*connu par d'autres ouvrages, dans le Cabinet d'un Amateur à Rome.*» Winckelmann: Descript. des pierr. gr. de feu Stosch S. 107. Weiteres ist über diesen Cameo nicht bekannt.

6. CΩCTPATOY Carneol, Nereide auf einem Meerungeheuer, dessen Besitzer unbekannt ist. Zuerst bekannt gemacht von Lippert: I. No. 74. S. 31. Köhler: S. 177 und 340.

Das ungeschickt und nachlässig gearbeitete Bild gehört zu den Bildern eines so unentschiedenen Gepräges, dass daraus weder auf antiken, noch auf modernen Ursprung mit irgend einiger Sicherheit geschlossen werden kann. Die äusserst kleinen Buchstaben mit ihren nur ganz dünnen, ängstlich und seicht geritzten Linien sind offenbar von anderer, moderner Hand hinzugefügt.

7. ϹѠΤΡΑΤΟΥ Carneol, Bellerophon, zuerst durch Raspe: 9052. bekannt. Köhler: S. 178 und 340.

Dass dieser Stein eine moderne Copie des bekannten Marmor-Reliefs in Palazzo Spada [1] ist, bedarf keines Wortes zum Beweise. Der Name ist von dem Kupfer bei Stosch [2] entlehnt.

8. ϹΤΙΑΙΟΥ Sardonyx, Bellerophon, bei Stuart und Revett: Alterthümer von Athen Lief. 27. Taf. 11. No. 13. der deutschen Ausg., und Raspe: 9053. Meine Bemerkung zu Köhler: S. 340.

Moderne Copie des vorigen Steines, deren Verfertiger den Namen noch mehr entstellt hat.

9. «*Mein guter Bruder Johann schenkte mir zum Andenken eine Onyx-Camee, auf welcher* «*Venus Anadyomene abgebildet war. Mit einem Vergrösserungsglas las man den Namen* «*des Künstlers; er hiess Sostrates, und lebte vor 2300 Jahren; ich verkaufte diese Antike* «*zwei Jahre später in London für dreihundert Pfund Sterling an den Doctor Matti, und* «*jetzt mag sie sich im brittischen Museum befinden.*» Casanova's Memoiren Th. VII. S. 273. Weiteres ist über diesen Stein nicht bekannt geworden.

So weit gelangt man, wenn man jeden von den mit diesem Namen versehenen Steinen für sich betrachtet. Ueberblickt man sie aber noch einmal in ihrer Gesammtheit, so lässt sich auch der innere Zusammenhang so deutlich durchschauen, als man dies jemals bei Fälschungen dieser Art hoffen kann.

Den Ausgangspunkt bildet der Stein No. 3, der vor 1723 geschnitten ist, wenn er auch erst 1754 von Natter publicirt wurde. Wenn ihn Stosch schon 1723 besass, so veröffentlichte er ihn vielleicht absichtlich nicht. Von No. 3 wurde der Name noch vor 1723 auf No. 4 übertragen, weil dieser Stein auch eine Nike darstellt; von No. 4 auf No. 1, weil dieser Stein wie No. 4 ein Cameo ist und ein Zweigespann von Löwinnen darstellt, wie No. 4 ein Zweigespann von Pferden; von No. 1 auf No. 2, weil auch dieser Stein ein Cameo ist und sich damals in derselben Sammlung befand. Dass alle diese Steine, wie auch die übrigen, in ganz verschiedenem Stile bearbeitet sind, wurde nach Art jener Fälschungen nicht beachtet. Die weitere Verwendung des Namens Sostratos scheint nach 1723 zu fallen. Auf No. 5 ward der Name übertragen, weil dies auch ein Cameo ist: von No. 5 auf No. 6 wegen der Gleichheit der Darstellung, von No. 6 auf No. 9, weil auch dies ein Cameo ist, und weil sich beide Darstellungen in weiblichen, mit dem Meer zusammenhängenden Gestalten begegnen. Dass endlich der Name von No. 2 auf No. 7 und von da auf No. 8 übertragen ist, leuchtet ein, wenn sich auch zwischen den Darstellungen auf No. 2 und 7 nicht leicht ein innerer Zusammenhang nachweisen lässt. Wenn ich bei dieser Zusammenstellung auch die Inschriften der Steine, welche ich nicht durch Abdrücke kenne, als gefälscht betrachtet habe, so glaube

1 Zuletzt abgebildet in: Zwölf Basreliefs herausgegeben durch das archäologische Institut T. 1.

2 Gemmae ant. cael. T. 67.

ich dazu ein Recht zu haben, weil sie wesentliche Glieder der ganzen Kette bilden und schon dadurch die Fälschung beurkunden.

XIV.

1. ΑΝΤΙΟΧΟΥ Carneol, Brustbild der Athena, einst im Besitz Andreini's, zuerst durch Gori: Inscr. Etrur. To. I. Taf. 1, 4. S. XLIII bekannt. Köhler: S. 99 und 287.

Wie schon Bracci[1] und Köhler bemerkt haben, stimmt der Stil des Bildes ganz mit dem Flavio Sirleti's überein, und ausserdem entsprechen die Buchstaben durch ihre ganz dünnen und seicht gegrabenen Linien mit leichter Andeutung von Kugeln dem Geschmack des vorigen Jahrhunderts.

2. ΑΝΤΙΟΧΟΥ Carneol, Eros, zuerst durch Raspe: 7064 bekannt. Köhler: S. 68 und 267.

Bild und Inschrift scheinen antik zu sein. Die Buchstaben sind sehr gross und bestehen aus reinlich, aber energisch geschnittenen, breiten Linien mit schwacher Andeutung von Kugeln. An den Künstler ist schon wegen der Stellung der Inschrift nicht zu denken.

Den Namen des ersten Steins vom zweiten abzuleiten, liegt keine Veranlassung vor, da dieser viel später bekannt wurde, und noch andere mögliche Quellen vorliegen. Auch die Inschrift: «... *C. Junius C. l. Antiochus Seae. fabri arge.*[2]» wurde wenigstens um einige Jahre später publicirt, als die Gemme. Hingegen empfiehlt sich die Athena-Statue der Villa Ludovisi,[3] in deren nach meiner Abschrift lautenden Inschrift:

..ΤΙΟΧΟΣ
..ΙΝΑΙΟΣ
.ΠΟΙΕΙ

schon Dati[4] einen Bildhauer Antiochos erkannte, desshalb am meisten als Quelle, weil hier der dargestellte Gegenstand ein angemessenes Band bildet.

XV.

ΓΛΥ
ΚΩΝ Cameo, Aphrodite, in der Pariser Sammlung. Zuerst durch Millin: Gall. Mythol. 42, 177 bekannt. Köhler: S. 175 und 338.

Das Bild wird wohl antik sein. Auf dem vorliegenden Abdrucke ist von der Inschrift fast gar nichts zu erkennen, woraus ich schliessen zu dürfen glaube, dass sie nur ganz seicht eingeritzt ist. Ihre vertiefte Form beweist wenigstens, dass sie ein späterer Zusatz ist, und ein antiker Künstler würde den kurzen Namen, da überdies der vorhandene Raum gar nicht dazu aufforderte, gewiss nicht in zwei Zeilen vertheilt haben. Unter den möglichen Quellen des Namens dürfte sich die bekannte Inschrift des Farnesischen Herakles am meisten empfehlen.

1 Mem. degli inc. To. I. S. 115.
2 Doni: S. 318, 10.
3 Monum. dell' Inst. arch. To. III. Tav. 27.
4 Vite dei pittori S. 118.

XVI.

ΠΟΛΥΤΕΙΜΟΥ Herakles, nur durch Gori: Symbolae litter. 1754. To. VIII. S. 119 bekannt.

Da der Name so selten ist, so entsteht, wenn gleich der Stein ganz ungenügend bekannt ist, doch der noch näher zu begründende Verdacht, dass er von der im Jahre 1747 gefundenen, jetzt in der Sammlung auf dem Capitol befindlichen Statue[1] entlehnt sei, deren Inschrift: POLYTIMVS · LIB · Einige auf den Künstler bezogen haben.

Es muss natürlich jedem Einzelnen vollkommen überlassen bleiben, selbst zuzusehen, in wie weit die hier dem Urtheile dargebotenen Unterlagen geeignet seien, ihn in Betreff der einzelnen Steine zu derselben Ueberzeugung zu führen, zu welcher sie mich geführt haben. Nur das wäre zu wünschen, dass man endlich aufhören möchte, über diese Dinge zu urtheilen, ohne sich auch nur nach Grundlagen für ein Urtheil dieser Art umgesehen zu haben, und dass man anfangen möchte, dasselbe von etwas Anderem abhängig zu machen, als von einer dem Ernste wissenschaftlicher Forschung wenig entsprechenden Sehnsucht nach Künstler-Namen. Lässt man aber die hier gewonnenen Resultate gelten, so zeigt sich zunächst, mit welchem Rechte oben behauptet wurde, dass diese Art der Fälschung erst um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts aufgekommen sei. Es zeigt sich aber auch, dass fast alle auf diese Weise eingeführten Steinschneider-Namen noch vor Anfang unseres Jahrhunderts zum ersten Male eingeschnitten worden sind und dass wahrscheinlich nur die Namen Crescens und Glykon unserem Jahrhundert angehören, wenn auch einige andere auf dieselbe Weise früher entstandene Künstler-Namen noch in diesem Jahrhundert einige Male weiter verwendet worden sind. Ferner lassen die Orte, an denen die einzelnen Steine zuerst auftauchen und an denen sich die dazu verwendeten Marmor-Inschriften befanden, deutlich Rom und Florenz als Mittelpunkt dieses Treibens erkennen. Von dabei betheiligten Künstlern können namentlich Flavio Sirleti und Natter genannt werden. Von Gemmen-Händlern, aus deren Händen wir Steine dieser Art hervorgehen sehen, sind vorzüglich Sabbatini, Stosch und Sevin hervorzuheben. Die benutzten Marmor-Inschriften kannte man theils durch die Originale, theils durch die Inschriften-Sammlungen, theils vielleicht nur durch den Künstler-Katalog des Junius. Auf die Tochter-Gemmen wurden die Namen vielleicht stets nicht von den Original-Inschriften, sondern von den Mutter-Gemmen übertragen. Man wählte vorzugsweise griechische Namen dazu, schrieb aber nicht nur diese, sondern auch die lateinischen ohne Ausnahme mit griechischen Buchstaben. Weitere Gründe, wesshalb man dem einzelnen Bilde gerade den gewählten Namen beigab, lassen sich bei einigen Mutter-Gemmen und bei mehreren Tochter-Gemmen erkennen. Auf Aehnlichkeit des Stils zwischen den Bildern, denen man denselben Namen beifügte, nahm man fast gar keine Rücksicht. Von Sostratos bildete sich bald die Ansicht, dass er vorzugsweise Cameen geschnitten habe, und sein Name wurde dann in diesem Sinne weiter verwendet.

[1] Mus. Capit. III, 60.

Ich knüpfe hieran einen Ueberblick der wichtigsten von jenen Steinen, auf denen zwar auch Namen vorkommen, die uns in Marmor-Inschriften neben den gewöhnlich auf die Steinschneide-Kunst bezogenen Praedicaten begegnen, jedoch so, dass sie nicht aus den entsprechenden Marmor-Inschriften entlehnt, sondern entweder ächt sind oder zwar gefälscht, aber mit Hülfe anderer Stützpunkte. Dass beides überhaupt vorkommt, wird man um so natürlicher finden, je häufiger der Gebrauch war, welchen man im Alterthum von den hier in Betracht kommenden Namen machte. Allein die meisten ächten von diesen Gemmen-Inschriften zeigen auch nicht die Steinschneider an, so dass bei diesen gleich von vornherein jede Veranlassung wegfällt, auch nur den Versuch der Identification der in ihnen genannten Personen mit den in den entsprechenden Marmor-Inschriften erwähnten zu machen, und bei den zwei Gemmen-Inschriften, welche wahrscheinlich nicht nur ächt sind, sondern auch die Künstler anzeigen, fehlt wenigstens selbst jeder Schein von Berechtigung zur Annahme dieser Identität der Personen.

I.

«... *Ti. Claudi Apolloni argent....*» Muratori: S. 945, 3 ex schedis Ptolemaeis.

Dass der ächte Name Apollonios auf dem berühmten Amethyst mit der Darstellung der Artemis in der königlichen Sammlung zu Neapel [1] den Steinschneider anzeige, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich, wofür ich die Gründe hier nicht von Neuem zu entwickeln brauche. Aus der angeführten Marmor-Inschrift könnte der Name ohnedies nicht entlehnt sein, da sie erst eine Reihe von Jahren später bekannt wird, als die Gemme. Bei einem so häufigen Namen aber an eine Identität der Personen zu denken, liegt gar kein Grund vor; um so weniger, als der einfache Ausdruck *argentarius* ohne den Zusatz *faber* in der Regel nicht einmal einen Silber-Arbeiter bedeutet [2].

II.

«... *C. Sempronio Felici marmorario ...*» Gruter: S. 640, 6 nach Mazocchi; schon von Iunius in den Künstler-Katalog aufgenommen, und von Stosch bei der betreffenden Gemme angeführt.

«... *C. Tudicelio Fel. Afro* [*s*]*igillario ...*» Gruter: S. 1035, 3 nach Orsinis und nach eigener Abschrift; eine ungenauere Abschrift vielleicht derselben Inschrift bei Fabretti: S. 243, 669.

«*Q. Plotius Q. l. Felix gemar. de sacra via*» zuerst unvollständig bei Spon: Misc. erud. ant. S. 245, zuerst vollständig bei Doni: S. 320, 20.

«.... *P. Caecilius P. l. Callippus Felix argent....*» Doni: S. 318, 11.

«Γ. Καλπούρνιος Φῆλιξ τὰ ἐρείσματα καὶ τὴν ὀροφὴν etc. Maffei: Mus. Veron. S. 479, 2.

[1] Köhler: S. 43. 210. 257 und 362.

[2] Marini: Atti degli frat. Arv. To. I. S. 249. Janssen: Rheinl. Jahrb. Bd. X. S. 105.

ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ CΕΟΥΗΡΟΥ ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ Sardonyx, Palladion-Raub, in der Arundellschen Sammlung, zuerst von Stosch: T. 35 bekannt gemacht. Köhler: S. 100 und 288.

Ich bedauere sehr, dass es mir noch immer nicht gelungen ist, einen guten Abdruck dieses Steines zu sehen; um so mehr, da es mir, je länger ich über ihn nachdenke, um so wahrscheinlicher wird, dass der Name zu den wenigen ächten Steinschneider-Inschriften gehöre. Eine Entscheidung kann natürlich nur durch Untersuchung des Originals oder guter Abdrücke herbeigeführt werden. Allein dass der so oft in neuerer Zeit wiederholten und zum Theil arg verunstalteten Composition wenigstens ein antikes Original zu Grunde liege, wird Niemand bezweifeln, und hätte ein Fälscher durch den Namen des Calpurnius Severus den Vater des Felix bezeichnen wollen, so würde er auch so gut, wie jeder andere, gewusst haben, welche Reihenfolge der Worte dazu nöthig ist. Hingegen giebt dieser Genitiv einen guten Sinn, sobald man ihn auf den Weihenden oder Schenkenden bezieht [1]. Den Namen aber eines solchen auf diese Weise beizufügen, stimmt nicht mit der Sitte der Fälscher überein, deren Kenntnisse wohl nicht einmal so weit reichten, und dass die zweite Zeile der Inschrift ein späterer zu der ersten gemachter Zusatz sei, wird durch die Vertheilung im Raume, wenn man den Abbildungen trauen darf, unwahrscheinlich. Köhler's Irrthum entstand nur dadurch, dass er Bracci's Worte missverstand. Uebrigens zeigen die von mir vorangestellten Marmor-Inschriften, die ohne Zweifel leicht noch vermehrt werden könnten, recht deutlich, wie wenig man berechtigt ist, eine in einer solchen vorkommende Person ohne Weiteres mit einem gleichnamigen Steinschneider zu identificiren.

Ueber die wahrscheinlich von Flavio Sirleti herrührende Copie mit demselben Namen und über die übrigen Steine, auf denen er uns begegnet, glaube ich schon alles Nöthige zu Köhler's Abhandlung [2] gesagt zu haben.

III.

ΠΤΥΝΧΑΝΙΟΣ·ΕΠΟΙΟΙ.... Gudius: S. 50, 9 nach Pirro Ligorio.

«*Epithycanus aurifex*» oder «*Epytycanus aurifex*» aus dem Columbarium der Livia. Bianchini: S. 49. No. 129. Gori: S. 151. No. 115.

Ueber die Aechtheit und die Bedeutung des Namens ΕΠΙΤΥΓΧΑ... auf dem berühmten Cameo des Fulvio Orsini [3] braucht hier nicht von Neuem gehandelt zu werden. Ueberdies würden schon die Zeitverhältnisse lehren, dass der unzweifelhaft ächte Name auf dem Cameo nicht der an zweiter Stelle genannten Marmor-Inschrift entlehnt ist. Darüber, ob nicht etwa Ligorio die erstere Marmor-Inschrift nach dem von Orsini veröffentlichten Kupferstiche seines Cameo's fabricirt habe, kann man sich keine bestimmte Ansicht bilden, so lange man nicht weiss, in wie weit Gudius die Handschrift des Ligorio getreu wiedergegeben habe.

[1] Siehe meine Bemerkung zu Köhler: 249 f.

[2] S. 288 f.

[3] Köhler: S. 208. 235. 362.

IV.

«*L. Canidius Euelpistus geniarius*» Doni: S. 453, 12.

1. ЄΥЄΛΠΙCΤΟΥ rother Jaspis, eine Zusammensetzung von drei männlichen Masken mit einem Elephanten-Rüssel, in der kaiserlich russischen Sammlung, zuerst von Chiflet: Socrates 1662. S. 26. T. IV bekannt gemacht. Köhler: S. 75 und 273.

2. «ЄΥЄΛΠΙCΤΟΥ, *Némésis, corn., int., autrefois coll. Grivaud, Cat. No. 223.*» Hr. Dubois bei Clarac: Cat. des art. S. 108.

Der Annahme, dass der Name des ersten Steins aus der angeführten Marmor-Inschrift genommen sei, würden schon die Zeitverhältnisse entgegenstehen. Allein an dieser Gemme giebt sich nicht nur das Bild durch den derben, mit entschiedener Zuversicht ausgeführten Schnitt als sicher antik zu erkennen, sondern es wird auch durch die Beschaffenheit der Inschrift, welche rings um das Bild läuft und in grossen derben Buchstaben abgefasst ist, deren breite Linien durch Queerstriche beendigt sind, ausser allen Zweifel gesetzt, dass sie ächt ist und keinen Steinschneider nennt. Wenn der Name des zweiten, ungenügend bekannten Steins gefälscht ist, so wird ihm nicht die angeführte Marmor-Inschrift, sondern die zuerst genannte Gemme zu Grunde liegen, da man schon im vorigen Jahrhundert anfing, den Namen der letzteren für den des Steinschneiders zu erklären.

V.

«*Q. Plotius Q. l. Nicephor .... gemar.. de sacra via*» zuerst unvollständig bei Spon: Misc. erud. ant. S. 245, zuerst vollständig bei Doni: S. 320, 20.

1. ΝΙΚΗΦ Onyx, Hermes einen Adler auf der Hand haltend, aus der Sammlung Capello's in die Casseler übergegangen. Prodromus Iconicus — de museo Antonii Capello. 1702. No. 87. Raspe: 2390.

Nach dem vorliegenden Abdrucke wage ich nicht, über die Aechtheit von Bild und Inschrift zu entscheiden. Da aber der zwischen beiden bestehende Zusammenhang leicht zu erkennen ist, indem der Name den mit Beziehung auf den Adler gewählten Beinamen des dargestellten Gottes enthält,[1] und da der 1702 doch wohl schon seit einigen Jahren in der Sammlung Capello's aufbewahrte Stein demnach aus einer Zeit zu stammen scheint, in der man Fälschungen dieser Art nicht versuchte, so ist es sehr wahrscheinlich, dass beides antik ist.

2. ΝЄΙΚΗΦΟΡΟC Nike mit Kranz und Palme, Stoschischer Schwefel nur durch Raspe: 7704 bekannt.

Das kleine Bild verschwindet fast hinter den grossen, derb geschnittenen Buchstaben, die um dasselbe rings herum laufen. Beides ist ohne Zweifel antik und der Name bezeichnet den Besitzer des Siegelsteins, der sich eben seines Namens wegen jenes Bild zum Wappen wählte.[2]

[1] Köhler: S. 57. 59. 62 und meine Bemerkungen S. 250. 258. 262. 314.

[2] Siehe meine Bemerkungen zu Köhler: S. 256. 271. 277. 314. 343. Vergl. auch den Grabstein Corp. Inscr. Graec. No. 976.

3. ΝЄΙΚΗΦΟΡΟΥ Sard, ein unbärtiger, nackter Mann, welcher einen Helm schmiedet, in der Florentiner Sammlung. Gori: Mus. Flor. I, 15.

Wenn Bild und Inschrift antik sind, so wird die letztere wahrscheinlich, wie auf dem Stoschischen Schwefel aufzufassen sein.

VI.

1. ΖΗΝѠΝ und ΑVΡΗΛΙϹ rother Jaspis, bärtiges Brustbild. Raspe: 10351.

Das nachlässig, aber kräftig und mit Zuversicht geschnittene Bild, so wie die grossen, derben Buchstaben sind sicher ächt. Die beiden Inschriften sind an beide Seiten vertheilt und beweisen dadurch, dass sie im Abdruck verkehrt erscheinen, dass der Stein nicht zum Siegeln bestimmt war. Die Namen zeigen also ohne Zweifel die Weihenden oder Schenkenden an, wie die Namen des Alpheios und Arethon auf dem berühmten Cameo der kaiserlich russischen Sammlung.

2. «*Nicolo. Intaille. Tête de Serapis coiffé du modius, à gauche. Autour, on lit le nom du* «*graveur* ΖΗΝѠΝΟϹ, *(ouvrage) de Zenon.*» De Witte: Antiquités de M. Beugnot S. 135. No. 405. Weiteres ist mir nicht bekannt geworden.

Da der Name rings um das Bild läuft, so wird er wohl ächt sein, zeigt aber dann aus demselben Grunde sicher nicht den Steinschneider an. Wenn er gefälscht sein sollte, so dürfte es wahrscheinlicher sein, dass er von dem zuerst genannten Steine, als dass er aus einer der bekannten Inschriften des Bildhauers Zenon von Aphrodisias entlehnt sei.

VII.

«. . . . *M. Poblicius Hilarus margar*. . . . .» Gruter: S. 64, 7 nach Smetius.

«*Hilarus Liviae Gugetianus ad argent.*» aus dem Columbarium der Livia. Bianchini: S. 61. No. 185. Gori: S. 191. No. 199.

1. ΙΛΑΡΟϹ Jaspis, Pferd, mit der Sammlung Capello's in die kurfürstliche zu Cassel übergegangen. Köhler: S. 66 und 264.
2. TETIVS HILARVS Glasfluss, Maske, mit der Sammlung Casanova's in die kaiserlich russische gekommen. Köhler: S. 77.
3. M·ALB·HIL Carneol, Hirt, aus der Sammlung Crozat's in die kaiserlich russische gekommen. Köhler: S. 77 und 274.
4. HILARI Carneol, Maske, mit der Stoschischen Sammlung nach Berlin gekommen. Köhler: S. 77 und 274, wo die Verweisung auf Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 419. No. 66 nachzutragen ist.
5. HILARI Sard, Maske, nur durch Amaduzzi: Nov. Thes. Gemm. To. II. S. xx bekannt.

Selbst der flüchtigste Blick auf die Steine 2, 3 und 4 lässt keinen Zweifel daran übrig, dass sie ächt sind und dass ihre Namen nicht die Steinschneider nennen. Vielleicht gilt dasselbe auch von No. 5. Bei dem an erster Stelle genannten und nur aus Abbildungen bekannten Steine könnten die griechischen Buchstaben einigen Verdacht erregen, wenn nicht jener Stein aus

einer Zeit zu stammen schiene, in welcher Fälschungen dieser Art noch nicht an der Tagesordnung waren. Köhler wird also wohl mit Recht den Namen für den des Pferdes erklärt haben.

VIII.

«*L. Gavidius Eros faber arg....*» Spon: Misc. erud. ant. S. 218. Gori: Inscr. Etr. To. I. S. 411, 234. Es wird genügen, von den ähnlichen, hieher gehörenden Inschriften diese eine anzuführen.

1. EROS Sard, Prometheus. Köhler: S. 72 und 271.
2. EROS Carneol, Lorbeer-Kranz und Palmenzweig, in der kaiserlich russischen Sammlung. Köhler: S. 73 und 271.
3. EROS Onyx, vier Knöchel, in der Sammlung Poniatowski. Cades: 12, 1125.
4. EROS Carneol, gewaffneter Eros, im Besitze des Hrn. Castellani in Cortona. Meine Bemerkung zu Köhler: S. 271.

Wer die ersten drei, sehr unbedeutenden Steine in den Originalen oder in Abdrücken gesehen hat, kann keinen Augenblick daran zweifeln, dass ihre Inschriften ächt sind und keine Steinschneider anzeigen. Wahrscheinlich wird dasselbe auch von dem vierten, nicht hinreichend bekannten Steine gelten.

IX.

«*Curtilius Hermeros .... faber argentarius*» Gruter: S. 621, 1 nach Smetius.

«*C. Fulcinius C. l. Hermeros bractearius...*» Muratori: S. 954, 10.

HERMEROS Carneol, Eros, in der Sammlung Thorwaldson's. Nur durch die Beschreibung Müller's: Musée Thorv. III, III, S. 64. No. 490. bekannt.

Ohne den Stein oder einen Abdruck gesehen zu haben, kann man es der lateinischen Buchstaben wegen wohl wahrscheinlich finden, dass der Name weder gefälscht noch aus einer jener Inschriften entlehnt, sondern antik sei und den Namen des Besitzers enthalte, der sich den Eros mit Rücksicht auf seinen Namen zum Wappen wählte [1].

X.

«*Gamus Aug. l. praep. auri escari*» Gruter: S. 582, 8 nach Smetius.

«*Lethe Liviae l. Gamo Caesar. Damoclian. oll. ded.*» aus dem Columbarium der Livia. Bianchini: S. 53. No. 146. Gori: S. 165. No. 137.

ΓΑΜΟϹ Smaragd, weibliche Figur in nachgeahmtem alterthümlichen Stil, die man gewöhnlich Spes oder Aphrodite nennt, im Besitze Hrn. Kestners in Rom. Cades, 23, 2741. Visconti: Atti dell' Accadem. Rom. To. IV. S. 303. Taf. 4. Gerhard: Antike Bildw. Taf. 316, 8.

Das Bild dieses Steines, den ich durch die Gefälligkeit des Besitzers wiederholt genau zu betrachten Gelegenheit hatte, ist hart, nachlässig und mit Angabe von nur wenigem Detail,

1 Siehe oben S. 55.

aber nicht ängstlich geschnitten. Damit harmonirt vollkommen der Schnitt der gewiss von derselben Hand herrührenden Buchstaben, die im Verhältniss zum Bild durchaus nicht klein sind und aus verhältnissmässig tiefen und breiten Linien bestehen. Ueber Aechtheit oder Unächtheit zu einer entschiedenen Ansicht zu gelangen, ist nicht leicht. Bild und Buchstaben enthalten einer Seits Nichts, was einen Verdacht begründen könnte, aber auch anderer Seits unbefangene Energie nicht so entschieden ausgeprägt, dass dadurch die Aechtheit über jeden Zweifel erhoben würde. Jedoch kann zu Gunsten des antiken Ursprungs geltend gemacht werden, dass ein Fälscher mit jenem Namen auf diesem Steine kaum etwas Anderes, als den Steinschneider würde haben andeuten wollen, und dass er, wenn er dies gewollt hätte, auch die Buchstaben, nach Art solcher Inschriften, kleiner und zarter gebildet haben würde. Ist also der Stein nebst seiner Inschrift antik, was doch hiernach wenigstens die grössere Wahrscheinlichkeit für sich hat, so kann man den Namen sehr wohl für den des Besitzers halten, welcher die Aphrodite mit Beziehung auf seinen Namen zum Wappen wählte. Der Annahme einer Künstler-Inschrift würde die Stellung des Namens im Felde an der Vorderseite der Figur und der Umstand entgegenstehen, dass die Füsse der Buchstaben nicht nach aussen, sondern nach innen gewendet sind. Allerdings steht der Name des Steinschneiders Apollonios auch an der Vorderseite der Artemis, allein nicht im freien Felde, sondern in der Lücke, welche sich zwischen dem Pfeiler und der Fackel hinzieht, und schliesst sich eng an jenen Pfeiler an, so dass es überhaupt auf jenem ganzen Steine keinen passenderen Platz für den Namen des Künstlers gab, als eben den gewählten. Einer Auffassung der Wortes γάμος endlich als Erklärung des Dargestellten würde zwar die Verschiedenheit des Geschlechts der dargestellten Figur und des grammatischen Geschlechts des Wortes nicht geradezu im Wege stehen, allein sie wird da, wo gar kein weiterer Grund auf ihre Gültigkeit hinweist, ja vielmehr die Schwierigkeit besteht, dass wir noch gar nicht wissen, ob jene Gestalt wirklich jemals in diesem Sinne aufgefasst worden sei, immer die weniger wahrscheinliche bleiben.

XI.

«*M. Vipsanio Primigen. margarit.*» Gruter: S. 340, 2 nach Smetius.

PRIMIGENI Tassiescher Schwefel, Hermes. Raspe: 2412.

Der Schnitt verhält sich bei diesem Steine fast eben so, wie bei dem vorhergehenden; nur sind die Linien der Buchstaben dünner, das nicht in archaischem Stile gehaltene Bild etwas sauberer geschnitten, und gegen die Absicht eines Fälschers, einen Künstler-Namen anzubringen, würden auch noch die lateinischen Buchstaben sprechen. Es wird also wohl auch dieser Stein ächt sein und keinen Steinschneider-Namen enthalten.

XII.

«*M. Julius Agathopus aurifex*» in vier Inschriften des 1726 entdeckten Columbarium der Livia erwähnt. Bianchini: S. 39. No. 88. S. 40. No. 89. S. 46. No. 115. S. 55. No. 154. Gori: S. 151. No. 116. S. 152. No. 117. 118. 119.

1. ΑΓΑΟΟΠΟΥϹ ϵΠΟΙϵΙ Aquamarin, Porträt-Kopf, aus Andreini's Besitz in die Florentiner Sammlung gekommen, zuerst ohne Inschrift von Causeus de la Chausse: Romanum Museum 1690. Taf. 21, zuerst mit der Inschrift von Maffei: Gemme antiche figurate 1707. To. I. Taf. 6 bekannt gemacht. Köhler: S. 176 und 338 f.

Im Schnitt des Bildes ist neben einer gewissen von Köhler bemerkten Trockenheit doch auch ein nicht unbedeutender Grad von Sicherheit und Zuversicht zu erkennen und es mag daher wohl antik sein. Die Inschrift ist entschieden modern. Die Buchstaben sind übertrieben klein; ihre Linien, wenn sie auch ohne Kugeln sind, gehören zu den am seichtesten eingeritzten, die überhaupt in gefälschten Gemmen-Inschriften vorkommen, so dass sie zum Theil kaum zu erkennen sind; endlich finden wir bei der ersten Publication des Steines kein Wort von seiner Inschrift erwähnt, und wenn auch in jener Zeit zuweilen Abbildungen von Gemmen, welche Inschriften haben, ohne dieselben erschienen, so wurden diese dann doch in der Regel im Text erwähnt. Auf jeden Fall giebt dieser Umstand den übrigen Verdachts-Gründen einen neuen, nicht geringen Nachdruck.

2. ΑΓΑΘΟΠ ƆΥΟ Stoschischer Schwefel, Elephanten-Kopf, nur durch Raspe: 12947 bekannt.

Der in grossen, kräftigen Buchstaben abgefasste und rings um das Bild laufende Name ist eben desshalb unzweifelhaft ächt und nicht von ferne für einen Steinschneider-Namen zu halten.

3. ΑΓΑΘΩΠ Stoschischer Schwefel, angeblicher Laokoon-Kopf, nur durch Raspe: 9483 bekannt.

Die Buchstaben sind so unbeschreiblich klein, dünn und, wenn auch scharf, doch seicht eingegraben, dass sie fast gar nicht zu erkennen sind. Sie sind ohne allen Zweifel modern, wie wahrscheinlich auch das Bild.

4. AGATHOPI Carneol, zwei in einander geschlungene Hände, mit der Stoschischen in die Berliner Sammlung übergegangen. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 513. No. 221. Raspe: 8120. Stosch. Abdr. V, 221. Tölken: Verz. S. 351. No. 76.

Die Inschrift besteht aus grossen, ziemlich derben Buchstaben, deren Linien durch Quer-Striche beendigt sind, und ist, so wie das Bild, sicher antik. Dass der Name den Besitzer des Siegelsteins, oder vielleicht auch den Schenkenden, nicht aber den Künstler anzeigt, bedarf kaum der Erinnerung.

Dass der gefälschten Inschrift auf der zuerst genannten Gemme die angeführten Marmor-Inschriften nicht zu Grunde liegen, setzen die Zeitverhältnisse ausser allen Zweifel. Höchst wahrscheinlich gab der Stein No. 2 den Stützpunkt ab, wenn auch die einzige Nachricht, die uns über ihn geblieben ist, aus späterer Zeit stammt. Auf No. 3 wurde der Name gewiss von No. 1 oder 2 übertragen.

XIII.

In dem im Jahre 1838 entdeckten Columbarium in der Villa Panfili bei Rom sah ich folgende Marmor-Inschrift:

L·VALERIVS·L·L·
PHARNACES
MARMORARIVS·SVBAEDANVS [1]

1. ΦΑΡΝΑΚΗC ЄΠ Carneol, Seepferd, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Zuerst von Stosch: T. 50 bekannt gemacht. Köhler: S. 178 und 340 f.

Das unbedeutende Bild ist frei und gewandt geschnitten und kann antik sein, ohne irgend eine Sicherheit zu bieten. Die sehr kleinen Buchstaben sind mit berechneter Regelmässigkeit gebildet und bestehen aus ganz dünnen und nur seicht geritzten Linien mit leichter Andeutung von Kugeln an den Enden. Die Abkürzung ЄΠ für ἐποίει, so wie die isolirte Stellung dieser Abbreviatur in einer zweiten Zeile in symmetrischem Verhältniss zum Namen sind für den modernen Ursprung der Inschrift entscheidend.

2. ΦΑΡΝΑΚΗC Amethyst, Steinbock, mit der Sammlung de Thoms's in die Niederländische übergegangen. Cabinet de Thoms Taf. VI. Raspe: 3208. Jonge: Catalogue d'empreintes S. 20. No. 420.

Das Bild, ohne hinreichende Gewähr zu enthalten, könnte vielleicht aus dem Alterthum stammen. Die mit Kugeln versehenen Buchstaben sind nicht besonders klein, aber ängstlich geschnitten und geben sich durch ihre ungeschickte Stellung zwischen den Wellen und dem Thiere als einen späteren Zusatz, gewiss aus moderner Zeit, zu erkennen.

3. «*Pierre semblable chez M. Poquel à Paris.*» Worte Hrn. Dubois's bei Clarac: Catal. des art. S. 169. Weiteres ist nicht bekannt.

4. ΦΑΡΝΑΚΟΥ Carneol, schreitender Löwe, einst im Besitze Greville's. Lippert: Suppl. II, 434. Spilsbury: A collection of 50 prints. Taf. 11. Raspe: 12813. Cades: 38, 271.

Auch dieses Bild enthält, wie die beiden zuerst genannten, keine Elemente, welche die Frage nach der Aechtheit nach der einen oder anderen Seite vollständig entscheiden könnten. Die nicht unverhältnissmässig kleinen, mit Kugeln versehenen Buchstaben sind weder elegant noch zaghaft genug geschnitten, um den modernen Ursprung zu beurkunden.

5. ΦΑΡ Carneol, Eber, ehemals im Besitz des Lord Algernon Percy, gegenwärtig in der kaiserlich russischen Sammlung. Raspe: 12992.

Das vortreffliche, in einfachem und etwas strengen Stile ausgeführte Bild lässt durch die Klarheit und Ruhe der Formen-Auffassung, wie durch die Entschiedenheit der Ausführung einen Zweifel an der Aechtheit gar nicht aufkommen. Die kleinen, glatt und elegant,

[1] Vergleiche eine andere Inschrift bei Muratori: S. 1165, 8.

dabei aber ängstlich geschnittenen und mit leiser Andeutung von Kugeln versehenen Buchstaben, von denen das A ganz schief steht, geben sich theils durch diese Eigenschaften als von einer anderen, modernen Hand hinzugefügt deutlich zu erkennen, theils dadurch, dass sie ganz isolirt in dem grossen Abschnitte stehen, ohne diesen irgend wie zu füllen, oder sich an das Bild anzuschliessen.

6. «ΦΑΡΝΑΚΟΥ *Némésis debout et tenant un frein, corn., int.; Millin en avait une em-«preinte.»* Worte Hrn. Dubois's bei Clarac: Cat. des art. S. 169. Weiteres ist nicht bekannt.

7. ΦΑΡΝΑΚΟΥ Carneol, Eros mit einem Löwen, nur durch Cades: 12, 977 bekannt.

Das Bild, obgleich sehr klein, ist doch mit Gewandtheit und einer gewissen Nachlässigkeit geschnitten und könnte antik sein. Die eben so ungeschickt als ängstlich geschnittenen und mit Kugeln versehenen Buchstaben rühren entschieden von einer anderen, modernen Hand her.

8. *«Jaspe rouge. J. — Tête de Mercure vue de profil, et le caducée sur l'épaule. En avant «du visage sont gravées les lettres suivantes:* ΦΑΡ, *qui peuvent être les initiales du nom de «Pharnaces, graveur connu par d'autres ouvrages plus ou moins authentiques. — Moulé «au bezestin de Constantinople.»* Hr. Dubois in Rev. archéol. To. II. S. 483. «ΦΑΡ, *«tête de Mercure, profil, jaspe rouge, moulée chez un orfèvre à CP., en 1815, par M. «Dubois.»* Clarac: Cat. des art. S. 169.

Dass ein antiker Künstler nicht so ungeschickt sein würde, seinen eigenen Namen vor das Gesicht des Dargestellten zu setzen, können wir mit völliger Sicherheit annehmen [1]. Da aber der Zusammenhang zwischen diesen Buchstaben und den auf No. 5 angebrachten kaum zu bezweifeln ist, und da Jedermann, der sich in Griechenland und im Orient aufgehalten hat, weiss, welchen Absatz dort die heutigen italienischen Steinschneider für ihre Waare finden, so kann man sich über die Entstehung jener Inschrift schon eine recht wahrscheinliche Ansicht bilden, auch ohne sie selbst gesehen zu haben.

9. *«Satiro con tazza e tirso. Corniola del principe Gagarin con nome di artefice greco frammentato ....* ΚΗC, *forse Farnaces.»* Bull. dell' Instituto archeol. 1830. S. 62.

Aus diesen Worten kann man sich kein Urtheil irgend einer Art über diesen Stein bilden, zumal da sich der Name auch auf mancherlei andere Weise, z. B. durch Κρήσκης, wiederherstellen liesse.

Offenbar hat man anfänglich den Pharnakes als besonders ausgezeichnet in Darstellungen von Thieren gedacht, eine Vorstellung, die erst bei den zuletzt auftauchenden Steinen No. 6, 8 und 9 (wenn dieser überhaupt hieher gehört) verschwindet. Eine noch engere Verwandtschaft besteht zwischen No. 1, 2 und 3, zwischen No. 4 und 7, und zwischen No. 5 und 8. Was den Fälscher der Mutter-Gemme als Stützpunkt für den Namen gedient haben möge, wage ich nicht mit Zuversicht auszusprechen. Die Bezeichnung des in der angeführten Marmor-In-

[1] Siehe meine Bemerkung zu Köhler: S. 342.

schrift erwähnten Pharnakes als *marmorarius* würde der Annahme, dass sie diesen Stützpunkt gebildet habe, nicht entgegenstehen, da auch Stosch[1] ein Mal die Identification eines *marmorarius* mit einem Steinschneider zu versuchen scheint. Dass sie aber dennoch nicht diese Grundlage bildet, setzen die Zeitverhältnisse ausser allen Zweifel. Vielleicht also ist an No. 4 nicht nur das Bild, sondern auch die Inschrift antik und sie wird dann den Ausgangspunkt für die weitere Verwendung dieses Namens bilden, wenngleich dieser Stein erst später veröffentlicht wurde, als andere mit dem von ihm entlehnten Namen. Dass der Name auf ihm schon im Alterthum den Steinschneider anzeigen sollte, wäre seiner Stellung nach nicht unmöglich, obgleich auch Namen anderer Bedeutung, namentlich die der Besitzer im Abschnitt angebracht vorkommen. Allein es wäre jedenfalls auffallend, wenn ein antiker Steinschneider es der Mühe werth gefunden hätte, einem so kleinen und unbedeutenden Bilde seinen Namen beizufügen.

XIV.

Gegenwärtig befindet sich im aegyptischen Museum des Vaticans der schon im siebzehnten Jahrhundert[2] bekannte Affe, der seinen Inschriften zu Folge von Phidias und Ammonios, Söhnen des Phidias, gearbeitet ist. Ich konnte von der Inschrift der einen Seite nur noch die Buchstaben:

ΦΙΔΙΑC ΑΜ.....
ΦΙΔΙΟΥ ЄΠΟΙC...

lesen. Von der lateinischen Inschrift der anderen Seite war bei der Aufstellung und Beleuchtung, bei welcher ich das Werk untersuchte, Nichts mit Sicherheit zu erkennen, ein R etwa ausgenommen, welches zu Winckelmanns[3] Vermuthung gut passen würde.

1. ΑΜΜѠΝΙΟΥ Carneol, Kopf eines lachenden Satyrs, ehemals dem Lord Louvain gehörend, nur durch Raspe: 4510 und Cades: 20, 2164 bekannt.

Das Bild markirt verschiedene Einzelheiten nicht ohne eine gewisse Sicherheit, zeigt aber dennoch mehrfach, namentlich im Fleische, rundliche, Nichts sagende Formen, welche deutlich verrathen, dass sich der Verfertiger nicht weiter wagte, und dies durch äussere Eleganz verdecken wollte. Die Buchstaben sind nicht übertrieben klein, aber äusserst regelmässig und elegant, gewiss von derselben modernen Hand geschnitten, von welcher das Bild herrührt.

Da schon Amaduzzi[4] den Namen Ammonios auf dem Nicolo des Lord Bessborough mit der Inschrift: Ἀμμώνιος ἀνέθηκε ἐπ' ἀγαθῷ[5] für den des Künstlers erklärt hatte, so ist es wahrscheinlicher, dass dieser Stein, als dass das vaticanische Werk den Stützpunkt für den Namen abgegeben habe.

2. «ΑΜΜѠΝΙΟΥ *tête de Méduse*, *cornaline*, *intaille*, *collection Roger*.» Worte des Hrn. Dubois bei Clarac: Cat. des art. S. 35. Weiteres ist nicht bekannt.

1 Gemmae ant. cael. S. 48.
2 Reinesius: S. 284. No. 62.
3 Werke Th. VII. S. 277.
4 Nov. Thes. Gemm. To. II. S. XVI.
5 Raspe: 802.

XV.

«*C. Junius C. f. Trypho . . . . fabri arge.*» Doni: S. 318, 10. ex schedis Vaticanis. Da es sehr fraglich ist, ob Pirro Ligorio diese Inschrift überhaupt kennen konnte, und da in dem bekannten Epigramm der griechischen Anthologie nicht von einem Silberarbeiter, sondern von einem wirklichen Steinschneider Namens Tryphon die Rede ist, so ist es weit wahrscheinlicher, dass jener Gelehrte diesen Namen, den er auf seinem berühmten Cameo anbringen liess [1] und der von da auch noch auf andere Steine übergegangen ist, aus jenem Epigramm der Anthologie entlehnt, als dass er die angeführte Marmor-Inschrift im Sinne gehabt habe.

XVI.

«*Myro Aug. l. pictor*» auf dem Calendarium Antiatinum, zuerst bekannt gemacht von Bianchini und Volpi: Tabula Antiatina illustrata. 1723.

1. ΜΙΡΩΝ Carneol, weiblicher Kopf, mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner gekommen. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 207. No. 1249. Stosch. Abdr. II, 1249. Tölken: Verz. S. 227. No. 1311. Cades: 17, 1599.

Das Bild, obgleich entweder abgerieben oder wenig ausgeführt, zeigt doch eine so freie Auffassung und Behandlung der Form, dass es wohl antik sein wird. Die Inschrift mit ihren steif und ängstlich geschnittenen Buchstaben ist, selbst abgesehen von der in griechischen Inschriften gewiss unzulässigen Orthographie [2] und von der ungeschickten Form des Ν, so handgreiflich von anderer, moderner Hand hinzugefügt, dass dies auch von Hrn. Tölken eingeräumt wird.

2. ΜΙΡΩΝ Paste, Aeas, nach der Angabe Raspe's: 9371, durch den sie allein bekannt ist, in der kön. preussischen Sammlung befindlich, während man aus Hrn. Tölken's Katalog ersieht, dass sie dort entweder nicht vorhanden, oder als modern bei Seite gelegt ist.

Ich kann den Abdruck Raspe's nicht vergleichen; aus der Orthographie des Namens aber kann man nicht ohne Wahrscheinlichkeit schliessen, dass diese Paste nichts Anderes als eine von den bekannten modernen Pasten eines früher Gorlaeus [3] gehörenden Steines ist, auf welche man den Namen von dem zuerst genannten Steine übertragen hat.

3. ΜΙΡΩΝ Carneol, Apollo und Daphne. Raspe: 3010. Cades: 15, 1483.

Verdacht erregt sogleich der äusserst kleine Maasstab des Bildes, welcher der Beurtheilung der Auffassungsweise der Formen die nöthigen Anhaltepunkte entzieht. Die Composition trifft zwar in so weit antike Weise, als sie die Daphne in der Verwandlung begriffen darstellt, [4] allein die steife und affectirte Stellung beider Figuren weist so deutlich auf moder-

[1] Siehe oben S. 4. 7. 13.

[2] Siehe Keil: Syll. Inscr. Boeot. S. 64.

[3] Dactylioth. I, 503.

[4] Ausser der bekannten Statue in Villa Borghese und den von Lukian: Ver. hist. 1, 8. erwähnten Gemälden erinnere ich an den weniger bekannten Grabstein bei Fabretti: S. 186. No. 37.

nen Ursprung hin, dass ihn selbst Clarac[1] erkannte. Die Buchstaben sind ungewöhnlich gross im Verhältniss zum Bild, bestehen aber nur aus ganz dünnen und seicht gegrabenen Linien und scheinen zu dem modernen Bild von fremder Hand hinzugefügt zu sein, indem man sich offenbar, wie das I beweist, auf No. 1 oder 2 stützte.

4. *«Je dois observer, qu'il existe dans la collection de M. le duc de Blacas une pierre avec le «nom* ΜΙΡΩΝΟϹ, *qui appartient sans nul doute au même artiste et que cet amateur illustre «ne faisait aucune difficulté de reconnaître pour antique.»* Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn S. 144. Ungefähr dasselbe sagt derselbe Gelehrte in seinen Questions de l'histoire de l'art S. 93, und durch Clarac: Catal. des art. S. 151 erfährt man, dass auf dem Steine ein schreitender Löwe dargestellt ist.

Dass der Besitzer keinen Zweifel an der Aechtheit des Namens hegte, konnte man auch ohne Hrn. Raoul-Rochette's Versicherung erwarten und gehört nicht zur Sache. Wer weder den Stein noch einen Abdruck gesehen hat, kann sich natürlich keine definitive Ansicht bilden; wer aber einige Erfahrung in diesen Dingen hat, wird so lange den Namen als von einem der eben genannten Steine auf diesen in neuerer Zeit übertragen ansehen, bis er durch den Anblick des Originals oder eines Abdrucks eines Besseren belehrt sein wird und wird sich in dieser Ansicht namentlich durch das auch hier wiederkehrende I bestärkt sehen.

Dass der Fälscher der Mutter-Gemme die angeführte Marmor-Inschrift im Auge gehabt habe, ist mir nicht wahrscheinlich. Wenn man auch von Schriftstellern erwähnte Maler zu Steinschneidern machte, so ist dies doch von solchen, die in Marmor-Inschriften vorkommen, noch nicht erwiesen. Ausserdem müsste das I auffallen, wenn der Fälscher von jener Inschrift ausgegangen wäre. Hingegen war der Name des berühmten Ciseleurs Myron zu verlockend, als dass die Fabricanten von Steinschneider-Namen von ihm keinen Gebrauch hätten machen sollen, und dann erklärt sich auch leicht das statt Υ gebrauchte I, indem der Fälscher gar keinen bestimmten Text vor Augen hatte, sich aber wohl erinnerte, wie häufig er denselben Namen in anderen, lateinischen, Inschriften auf diese Weise geschrieben gefunden hatte. Dass wir endlich das Υ eines anderen Steines, welchen Hr. Raoul-Rochette[2] demselben Steinschneider Myron beilegen möchte, der aber vielleicht gar nicht hieher gehört, nur diesem Gelehrten zu verdanken haben, habe ich schon anderwärts[3] angemerkt.

[1] Catal. des art. S. 151.

[2] Lettre à Mr. Schorn S. 144. Questions de l'histoire de l'art S. 93.

[3] Zu Köhler: S. 265.



